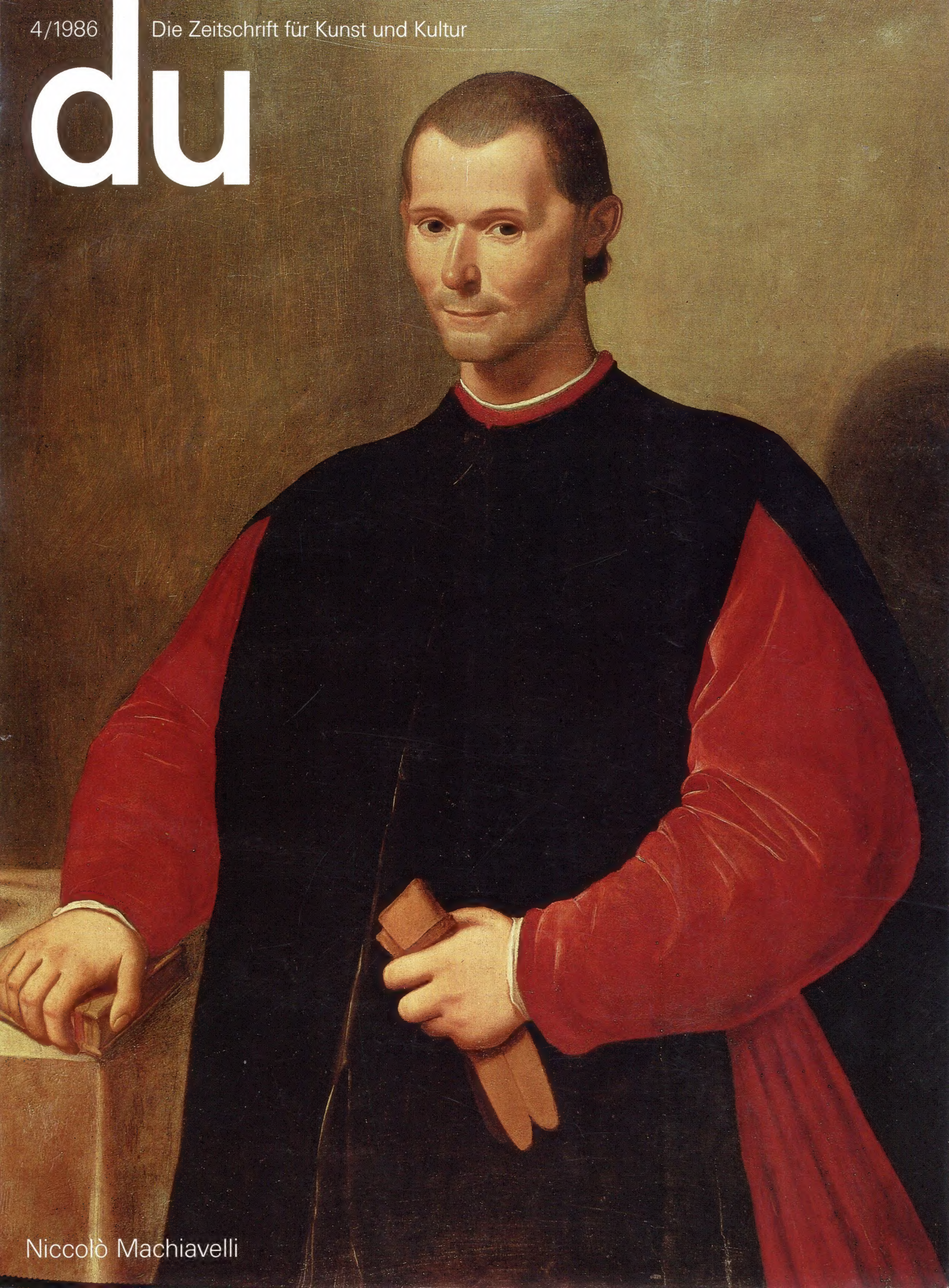
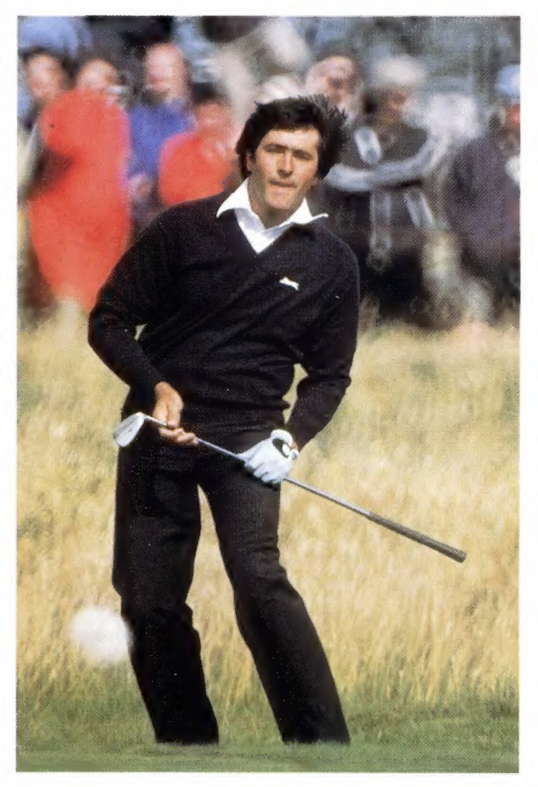

4/1986
Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
du
Niccolò Machiavelli

Severiano Ballesteros und seine Rolex sind in keiner Lage zu erschüttern.



Es mag verwundern, daß einer der besten Golfer der Welt seinen ganzen Ehrgeiz dareinsetzt, ein besserer Golfer zu werden.

Doch «Sevvy» Ballesteros – dem jüngsten unter allen Gewinnern des British Open und des American-Masters-Turniers, dem Sieger in unzähligen internationalen Wettkämpfen – bleibt schließlich noch viel Zeit, sich wieder zu steigern.

Er hat nichts anders im Sinn als Golf. In jedem Turnier denkt er an nichts anderes als den Golfplatz. Und auf jedem Platz an nichts anderes, als den Ball ins Loch zu bringen: «Verliere ich meine Konzentration, mißlingt der Schlag».

Seit er mit neun Jahren auf dem heimatlichen Golfplatz von Pedrena heimlich nach Spielschluß Golfschläge übte, hat er sich mit großer Willenskraft in die Spitzenklasse gespielt.

Und mit enormer Körperkraft spielt Ballesteros sich aus dem Rauhen heraus, wann immer der Ball durch sein waghalsiges Spiel dort landet.

Vor einem Turnier in Amerika kündigte er kürzlich an, daß er an jedem Loch versuchen werde, Eagles zu spielen, also zwei unter Par. Als man ihm sagte, dann würde er auf eine Menge Sechsen und Sieben kommen, war seine Antwort: «Sicher, ...aber auch auf viele Dreien, und die sind sehr erfreulich.»

Es ist offensichtlich kein Zufall, daß Severiano Ballesteros eine Uhr trägt, die ganz seinem ständigen Streben nach Genauigkeit und überlegener Leistung entspricht. Eine Rolex Oyster Day-Date. Mit Selbstaufzug und Anzeige von Wochentag und Datum.

«Eine sehr, sehr robuste Uhr», sagte er, «weder Wasser noch Sand können in sie eindringen. Ich mag gute und schlechte Tage haben, aber diese Uhr hat nur gute. Und übrigens: Bei jedem Schwung ziehe ich sie auf.
Für mich ist sie die vollkommene Armbanduhr.»

Der draufgängerische Severiano Ballesteros und seine unerschütterliche Rolex passen perfekt zusammen.

ROLEX
Genf

Rolex Day-Date in 18 Kt. Gold.
Präsident-Armband. Selbstaufzug.
Oyster Perpetual Chronometer.
100% wasserdicht bis 100 m Tiefe.



BUCHERER

Neu in **Bern, Marktgasse 38** und **Zermatt**
Zürich: Bahnhofstrasse 50 · **Basel:** Freie Strasse 40 · **Luzern:** Schwanenplatz · **St. Gallen:** Multergasse 15
Genf · Lausanne · Lugano · Locarno · St. Moritz · Davos · Interlaken

4/1986 **du** Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

Druck und Verlag
Conzett+Huber AG
Baslerstrasse 30, Postfach
8048 Zürich
Telefon 01/492 25 00
Telex 822 371
Postanschrift für Verlag
und Redaktion:
Postfach, 8048 Zürich

Herausgeber
Dr. Reto Conzett

Chefredaktor
Wolfhart Draeger

Redaktion
Ursula Erb
Marc Keller

Visuelles Konzept und Gestaltung
Peter Gartmann

Sekretariat
Christine Alton

Redaktionelle Mitarbeit
Peter Adam, London
Dr. Erika Billeter, Lausanne
Pablo Diener, Madrid
Dr. Vera Graaf, New York
Charlotte Haenlein, London
Ruth Henry, Paris
Helga Köcher, Wien
Dr. Martin Kraft, Zürich
Annemarie Monteil, Basel
Heinz Neidel, Nürnberg
Maria Pia Quarzo Cerina, Mailand
Ingrid Rein, München
Dr. Jeannot Simmen, Berlin
Marie Luise Syring, Düsseldorf
Margit Weinberg-Staber, Zürich
Conradin Wolf, Zürich / Mailand
Hildegunde Wöller, Stuttgart
Monika von Zitzewitz, Mailand

Anzeigenleitung
Aldo Rodesino

Administration
Verena Gaberthüel
(Verlag und Anzeigen)
Swetlana Rusch
(Abonnements)

Papier
Papierfabrik Biberist

Umschlag

Niccolò Machiavelli (1469–1527), Maler unbekannt

Literatur

Niccolò Machiavelli

Journal

Warum Machiavelli?

Ernst-Otto Erhard

Warum gerade Machiavelli? Warum Machiavelli heute? Und warum im «du»? Solche Fragen dürften sich manchem Leser aufdrängen, wenn er das Heft in die Hand nimmt. Die Wahl des Themas braucht eine Begründung.

«Von allen, die einen Staat meinten konstruieren zu können, ist Machiavelli ohne Vergleich der grösste... Seine politische Objektivität ist allerdings bisweilen entsetzlich in ihrer Aufrichtigkeit; aber sie ist entstanden in einer Zeit der äussersten Not und Gefahr, da die Menschen ohnehin nicht mehr leicht an das Recht glaubten, noch die Billigkeit voraussetzen konnten. Tugendhafte Empörung gegen sie macht auf uns, die wir die Mächte von rechts und links in unserer Zeit an der Arbeit gesehen haben, keinen besonderen Eindruck.»

Das ist nicht etwa ein Urteil aus heutigen Tagen; man findet es in Jacob Burckhardts «Kultur der Renaissance in Italien», Erscheinungsjahr 1860. Diese Zeilen enthalten eine hohe Anerkennung für den Florentiner; fast klingen sie wie ein Bekenntnis zu ihm; jedenfalls sind sie zugleich auch eine Verteidigung gegen konträre Ansichten. Denn gleichgültig lässt Machiavelli seine Leser nicht; und dass er gegensätzliche Reaktionen provoziert, ist eine Konstante, die sich über die Jahrhunderte hinzieht und bis heute aktuell geblieben ist. Staatsmänner, Schriftsteller, Philosophen fühlen sich immer wieder zu entschiedener, oftmals leidenschaftlicher Stellungnahme zu Machiavelli aufgefordert; und selbst in der auf Objektivität und Abstand bedachten Welt der Wissenschaft polarisiert dieser Autor die Geister in Pro und Kontra. So gründet sich sein Ruhm primär auf die offenbar unerschöpfliche Potenz seines Denkens, Unruhe und Kontroversen auszulösen. Das macht seine lebendige Gegenwärtigkeit aus – Grund genug, sich erneut mit ihm zu befassen.

Bleibt die Frage, ob gerade eine Kunstzeitschrift das geeignete Forum abgibt, um den politischen Literaten Machiavelli zu präsentieren. Mir schien der Versuch lohnenswert. Ergibt sich doch auf diese Weise die Chance, die übliche, ideengeschichtlich eingeschränkte Würdigung dieses Schriftstellers zu ergänzen, in Bildern bestimmte Seiten seines biographischen und geistigen Ambientes zu verdeutlichen und zu deuten und dadurch auch die Person neu zu sehen. Manche der Illustrationen besitzen dabei eher dokumentarische Bedeutung. Mit anderen Abbildungen soll darüber hinaus so etwas wie die geistige Physiognomie jener historischen Veränderungen eingefangen werden, von der auch Machiavelli geprägt war. (Hierzu zählen die Photos aus den Stadtstaaten der Toskana und die Serie von Gemälden Florentiner Meister.) Auch im begrenzten Rahmen eines Heftes, so meine ich, überzeugen die Bilder im genannten Sinn als ein Kommentar eigenen Rechts.

Vielleicht stellt sich, nebenbei und sozusagen in umgekehrter Richtung, noch eine andere Wirkung dieses Versuchs ein: Mancher Liebhaber der Toskana, fasziniert von den Schönheiten, welche Städte, Landschaften und Museen seinem Auge bieten, empfindet es möglicherweise als willkommenes Korrektiv seiner Bewunderung, wenn er dabei auch an jene von Burckhardt so bezeichnete «Zeit der äussersten Not und Gefahr» denkt, von der Leben und Denken eines Machiavelli zeugen.


Ballantine's
TWELVE 12 YEARS OLD
Ein Scotch wie ein Juwel
Ballantine's 12 Years Old ist eine Kostbarkeit von unvergleichlichem Geschmack. Die auserlesene Mischung aus feinsten Whiskies, die jahrelange langsame Reifung in Eichenfässern machen ihn so einzigartig. Entdecken Sie die goldene Farbe und den milden Charakter dieses aussergewöhnlichen Whiskys – Ballantine's 12 Years Old.
Ballantine's
TWELVE 12 YEARS OLD
VERY OLD
SCOTCH WHISKY
PRODUCT OF SCOTLAND
75 cl
© George Ballantine & Son Limited

Das Judentum des Häretikers Manès Sperber

Werner Rings

Das unheimlich tiefe Schweigen, das viele bedeutende Männer umgibt, sobald die raschen Nachrufe vergessen sind, kann Jahre, Jahrzehnte, ganze Jahrhunderte dauern. Es gibt Ausnahmen. Eine dieser Ausnahmen ist von seltener Aktualität: Manès Sperber, der vor zwei Jahren verstorbene Romancier, Psychologe, philosophierende Zeitkritiker und Essayist.

Die Auseinandersetzung mit seinen Schriften und Gedanken spannt sich ebenso wie die hohen Auszeichnungen seiner Arbeiten über fast vier Jahrzehnte hinweg bis auf den heutigen Tag, ohne dass der Todestag, von seinen Angehörigen und Freunden abgesehen, als eine scharfe Zäsur empfunden würde. Die Reihe der Veröffentlichungen – nun aus dem Nachlass – ist nicht abgebrochen. Vier Publikationen, darunter der brillante Essayband «Geteilte Einsamkeit», sind in den letzten zwei Jahren herausgebracht worden; andere postume Veröffentlichungen sind angekündigt. Und auch das Echo wird nur noch stärker:

Zu Lebzeiten mit den angesehensten Literaturpreisen geehrt – vom «Internationalen Remembrance Award» 1967 über den «Hanseatischen Goethepreis» 1973, den «Georg-Büchner-Preis» der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1975 (um nur einige zu nennen) bis zum «Friedenspreis des Deutschen Buchhandels» 1983 –, zählt Sperber nun zu jenen, in deren Namen andere ausgezeichnet werden; so in Österreich mit dem staatlichen «Manès-Sperber-Preis», der erstmals im vergangenen Jahr an Siegfried Lenz vergeben wurde, oder auch in Israel, wo inzwischen an der Universität Haifa «The Manès Sperber Memorial Fund» gegründet worden ist. Symposien, Sperber-Filme, akademische Diskussionen und die spontane Gründung von Sperber-Gesellschaften in verschiedenen Ländern – all das zeugt von der fortlebenden kreativen Unruhe, die Sperber hinterlassen hat.

Sein Werk und seine Biographie, eng ineinander verflochten, gehören einem gläubigen Atheisten, der die Problematik seines Glaubens intensiv durchlebt und unerbittlich durchdenkt. Mit diesem Ausschnitt befasst sich Werner Rings in einem leicht gekürzten Essay, der für eine Sperber-Tagung der Evangelischen Akademie Arnoldshain geschrieben worden ist.

Manès Sperber wurde 1905 in Ostgalizien, in einem Ort namens Zablotow, geboren. Hier, in einer armen, hässlichen, oft abstossenden Welt, die, um Jahrhunderte zurückgeblieben, ihm dennoch Bewunderung abnötigte, verbrachte er seine ersten zehn Lebensjahre. Auf engem Raum zusammengepfercht, wohnten hier dreitausend Menschen in masslosem Elend. Den wenigsten war es jemals gegeben, sich satt zu essen. Kinder gingen bis spät in den Herbst barfuss; und im Winter konnte es vorkommen, dass sich eine ganze Familie mit einem einzigen Paar Stiefel zufriedengeben musste.

Der Ort, sagt Sperber, eine fast rein jüdische Dorfgemeinschaft, in der nur wenige Nichtjuden lebten, sei gewissermassen ein Zentrum gewesen, von dem aus gesehen die slawischen Dörfer der Umgebung periphere Agglomerationen waren. Draussen, im Winter in weiten Schneefeldern verloren, hausten die anderen, zumeist Analphabeten; im «Städtel» hingegen lebten selbstbewusste Nachkommen Abrahams, gelehrige Bewahrer einer religiösen Tradition, die Jahrhunderten übler Verfolgung standgehalten hatte.

Die meisten von ihnen waren Gläubige im wahrsten Sinne des Wortes. Sie vermochten das Übermass an Leid und Not, das sie am eigenen Leib zu erdulden hatten, nur als Beweis dafür zu deuten, dass der Messias, der kommen werde, um die Welt und mit ihr auch die Bürger von Zablotow zu erlösen, unaufhaltsam nahe. Wer wollte daran zweifeln, dass der Messias sozusagen vor der Türe stand, dass er jeden Augenblick eintreten konnte?

Diese Gläubigen waren nach Sperbers Worten «permanente Beter». «Die Männer», schreibt er, «widmeten die erste Stunde des Tages und eine andere, vor und nach Anbruch des Abends, dem Gebet. Zwischendurch boten sich zahllose Gelegenheiten für Segenssprüche – beim Händewaschen vor den Mahlzeiten, ehe man den ersten Bissen Brot in den Mund steckte, den ersten Tropfen trank, zum erstenmal im Jahr eine frische Frucht ass – es war der Segenssprüche kein Ende.»

«Der Kaddisch, das Totengebet, das die männlichen Nachkommen ein Jahr lang nach dem Dahinscheiden eines nächsten Verwandten sprachen», erinnert sich Sperber, «beeindruckte mich am meisten.» Waisenknaben – auch solche, die


EBEL
Les Architectes du Temps




beluga
GÜBELIN
toujours juste
Luzern, Zürich, Genf, Lugano,
Bern, St. Moritz, Basel, New York

gerade erst zu sprechen begonnen hatten – wurden morgens und abends ins Bethaus gebracht, um mit dem Kaddisch das Andenken eines Toten, eines zu früh verstorbenen Vaters oder der Mutter zu ehren. Noch nach sieben Jahrzehnten bekennt sich Sperber dazu, dass ihn, wenn er die Vergangenheit zurückruft, immer wieder die Rührung übermannt, mit der er als Knabe den Waisenkindern gelauscht hatte, während sie das lange Gebet stammelnd und stockend vor der stummen Gemeinde aufsagten.

In einem solchen Milieu kompakter, alle und alles durchdringender Gläubigkeit heranwachsend, von selbstverständlichen religiösen Geboten und Verboten vollkommen beherrscht, vermochte Sperber als Knabe sich kaum vorzustellen, dass ein Jude anders leben könne. Das religiöse Training hatte früh, ja sehr früh begonnen: Schon vor seinem dritten Lebensjahr, noch bevor er lesen lernte, hörte er an den Feiertagen tief erschüttert die vorgeschriebenen Gebete und Vorlesungen aus dem Pentateuch. Das Kind spürte, dass hier – ich zitiere wörtlich – «Ungeheures» geschah. Als Vierjähriger begann er dann im Cheder, in der Schule, zuerst Absätze, dann kleinere und schliesslich auch grössere Abschnitte der alttestamentarischen Texte zu übersetzen und den Erwachsenen vorzulesen. Sperbers Kindheit und seine frühe Jugend waren erfüllt von suggestiven Übungen eines immerwährenden Gottesdienstes.

Allerdings sind die intellektuellen und seelischen Dispositionen Sperbers nicht allein von der Allgegenwart religiöser Disziplin geprägt worden. Das «Städtel» Zablotow war kein Ghetto, war kein der Verachtung preisgegebener Fremdkörper innerhalb einer höheren Zivilisation, nicht das Quartier einer misshandelten Minderheit, sondern im Gegenteil eine «scharf profilierte, in ihren Grundlagen gefestigte autonome Gemeinschaft», sozusagen in kleinem Massstab die Civitas Dei einer in diesem Ort jüdischen Mehrheit, die es im übrigen gewohnt war, intensiv und mit Sorgfalt mit Geistigem umzugehen. Nicht zu Unrecht konnte sie davon überzeugt sein, dass sie den anderen in mancher Hinsicht überlegen war. Jedenfalls gab es für sie nicht die geringste Versuchung, ihre Herkunft zu verleugnen, ihren Glauben, ihr Judentum zu verhüllen.

Wie konnte es geschehen, dass Sperber, noch jung, aus dieser festgefügten Glaubensgemeinschaft ausbrach? Antworten auf diese Frage finden sich im ersten Band seiner autobiographischen Aufzeichnungen, die in den siebziger Jahren entstanden sind.

Einen ersten Zweifel – Sperber nannte es «ein Unbehagen» – rief in ihm der anscheinend sinnlose Tod eines unschuldigen Menschen hervor, der von einer unheilbaren Krankheit dahingerafft worden war. Die Hinterbliebenen, nun in noch grösserer materieller Not, hatten dreimal täglich das Totengebet zu sprechen. Gott, der Schöpfer, musste mit Worten gepriesen und verherrlicht werden, die den fünfjährigen Knaben verletzten. Hatte Gott es nötig, von armseligen Waisenkindern ohne Unterlass wiederholen zu lassen, dass Er, nur Er allein gross und wunderbar sei, dass nur Er allein das Weltall erschaffen habe, dass nur Sein Wille alles bestimme, ja dass nur Er allein die Juden aus Ägypten in die Freiheit geführt und ihnen das Land Kanaan zu eigen gegeben habe? Und der Knabe fragte weiter: Sollte Gott es wirklich wollen, dass die müden, schlaftrunkenen Waisenkinder dazu angehalten werden, ihn zu rühmen, wieder und wieder, morgens, nachmittags, abends, sage und schreibe sogar in der Nacht?

Ist Gott allwissend? Ist Gott allmächtig? Zweifel über Zweifel. Zweifel auch an Gottes Gerechtigkeit; Zweifel, die allerdings des Knaben «Glauben an den Gott der Ahnen» nicht zu erschüttern vermögen. Der Messias wird ja kommen; er weiss es, und niemand wird dann Gottes Hilfe brauchen, weil ja alles zum besten bestellt sein wird. Des öfteren steigt der Junge auf das Dach der Scheune und wirft mit voller Wucht Kieselsteine gegen den Himmel. Er will Gott damit treffen; er will ihm, wenn er eine Himmelsklappe öffnen und böse auf ihn herabblicken wird, bittere Vorwürfe machen, weil er – und warum? – den Messias so lange und immer noch zurückhält. Der Zweifel ist und bleibt Bestandteil seines Glaubens.

Als Zehnjähriger, im ersten Jahr des Ersten Weltkrieges, erschrickt er beim Anblick blutender Kriegsverletzter. Er fragt sich: Wo ist Gott? Was nützt ihm, was nützt uns seine Allmacht? Im Jahre 1918, als Dreizehnjähriger, noch unter dem Schutz seiner Eltern – gestern Bürger in ziemlichem Wohlstand im armen «Städtel», heute Kriegsflüchtlinge in Wien und plötzlich verarmt –, sieht sich der junge Sperber mit einer Welt in Aufruhr konfrontiert, die ihn aus der Bahn zu werfen droht. Als Fünfzehnjähriger beginnt er mit einer revolutionären Bewegung zu sympathisieren, die die Welt und die Menschen zum Besseren umzuwandeln verspricht. Er hat sich schon seit einiger Zeit der Herrschaft der Frommen, deren strengen religiösen Geboten und Verboten entzogen; und nun tut er schliesslich jenen Schritt, der ihm das lapidare Wort entlocken wird: «Ich habe mit meinem Glauben gebrochen.»

Darf man ihn beim Wort nehmen? Ist die gläubige Zuversicht, mit der er so ungeduldig den Messias erwartet hatte, dahin? Oder geht sie eine neue, ebenso enge Bindung ein mit der messianischen Rolle des Proletariats, einer der Hauptthesen

des Marxismus? Im Jahr 1927, nach Berlin übergesiedelt, schliesst er sich, nun zweiundzwanzigjährig, der Kommunistischen Partei an, von der er sich zehn Jahre darauf, während der Moskauer Prozesse, bitter enttäuscht wieder abwendet.

Das Rätsel dieses Interludiums im Leben eines begabten, selbstkritischen Analytikers klärt sich auf, wenn man einmal weit in die Vergangenheit zurückgreift und den frühen philosophischen Widerspruch heranzieht, der die jüdischen Auffassungen den hellenistischen entgegensetzte.

In der vorchristlichen griechischen Welt wurde das Leben des Menschen vom Fatum regiert. Das menschliche Schicksal ist vorherbestimmt. Keine Leistung, weder Treue, Tapferkeit noch Reue, vermag den prädestinierten Lauf der Dinge aufzuhalten.

Die jüdischen Propheten hingegen hielten sich an eine andere Auffassung. Es gibt nur einen Gott, einen, der an allem, was der Mensch unternimmt und was er denkt, regen Anteil nimmt. Er bestraft denjenigen, der das göttliche Gebot missachtet oder gegen den göttlichen Willen verstösst. Aber das Urteil dieses Gottes kann jederzeit von ihm selbst widerrufen werden, weil es in der Macht des Gläubigen steht, Gedanken und Taten zu bereuen, ja göttliche Verzeihung zu erwirken, wenn er sich darum bemüht. Menschliches Verhalten zählt mehr als das dunkle, unbezwingbare griechische Fatum.

Einen Kompromiss zwischen der griechischen und der jüdischen Auffassung stellt gewissermassen die im vergangenen Jahrhundert entworfene marxistische Theorie her. Die ungewöhnliche Anziehungskraft, die sie auf Manès Sperber ausübte, hängt wohl nicht zuletzt auch damit zusammen, dass sie, neben anderen, Elemente jüdischen Denkens enthält. Einerseits werden zwar die prophezeite Selbstzerstörung des Kapitalismus und auch die messianische Mission des Proletariats als ein zwangsläufiges Geschehen verstanden (so, als ob doch das Fatum schliesslich ausschlaggebend wäre); aber andererseits geht die Theorie des Marxismus ja von dem Gedanken aus, dass sich die Geschichte nicht schicksalhaft entwickelt, sondern dialektisch von einem Widerspruch zum anderen fortschreitet, und dass sie, von revolutionären Bewegungen angetrieben, letzten Endes ein Werk des Menschen ist. Nie sei er einer Idee begegnet, die ihn so überwältigt und die Wahl seines Weges so beeinflusst habe wie die Idee, dass diese Welt nicht bleiben kann, wie sie ist, dass sie ganz anders werden kann und werden wird, schreibt Sperber in einem späten Rückblick auf sein Leben – ganz im Sinne einer auf ein säkularisiertes Judentum gegründeten, hohen moralischen Verpflichtung, die gleichzeitig die eines sozialen Ethos ist.

Sperbers Jude-Sein profiliert sich noch schärfer, wenn ihm ein französischer Jude seines Alters an die Seite gestellt wird: Raymond Aron, ein ebenso scharfsinniger wie unbestechlicher Denker, ein kritischer Philosoph und bedeutender Politologe, ein Publizist von Weltrang. Sein Freund Sperber hat ihn nur um wenige Monate überlebt.

Raymond Aron wusste, dass er ein Jude war. Auch seine Freunde wussten es. Aber er bezeichnete sich selbst als einen «juif déjudaïsé», was soviel heisst wie ein «Jude ohne Judentum». Des öfteren betonte er, er betrachte und fühle sich als ein Jude französischer Nation und französischer Kultur, den kein menschliches und kein göttliches Gesetz zwingen könne, sich selbst als Juden zu deklarieren. Er war, wie seine Eltern, weder in einem Ghetto noch in einem jüdischen «Städtel» aufgewachsen, sondern in der Weltstadt Paris, die einen höchsten Grad an sozialer und kultureller Assimilation zugelassen hatte. Und so waren es auch nicht die 39 Bücher des Alten Testamentes und nicht einmal die Thora, die den Grundstock seines Wissens gelegt hatten, wie es für Sperber der Fall war. «Für mich war das Christentum die Religion, die mir die Philosophen, die ich leidenschaftlich las, offenbarte und auf die ich mich berief, um das Recht und die Ansprüche der Vernunft zu definieren», schrieb er in einem seiner Essays.

Raymond Aron hatte gar keine religiöse Erziehung erfahren – von Lektionen abgesehen, die ihm und seinen Brüdern nebenbei von einem Rabbiner in Versailles gegeben worden waren, die aber eine lebendige Tradition nicht ersetzen konnten. Von früh an galt ihm Vernunft als das einzig brauchbare Werkzeug illusionsfreier kritischer Erkenntnis. Deshalb konnten ihm dumme antisemitische Belästigungen, denen er gelegentlich in der Schule ausgesetzt war, nichts anhaben, zumal es auf den Hochschulen – so auch an der Universität Köln, die er 1930/31 besuchte – überhaupt keinen Antisemitismus zu geben schien. Erst der überraschende Schock, den ihm bald darauf Adolf Hitler und die nationalsozialistische Massenbewegung versetzten, liess in ihm mehr als die blosse Ahnung eines jüdischen Bewusstseins aufdämmern, nämlich, wie es in seinen Erinnerungen heisst: «...das Bewusstein, einer Gruppe oder einem Volk oder einer Internationale anzugehören, die man Juden nennt.»

Diese Erfahrung suggerierte ihm den Gedanken, dass das Jude-Sein ihm in Wahrheit von aussen aufgezwungen worden sei. Jean-Paul Sartre, eine Zeitlang Sperbers und Arons gemeinsamer und gleichaltriger Freund, nimmt den Gedanken kurz nach dem Zweiten Weltkrieg auf und erhebt ihn zum eigentlichen Thema seines 1947 erschienenen Essays «Gedanken zur Judenfrage». Juden, erklärt Sartre, gibt

Désir

Gutes Design erfüllt den Wunsch nach schöner und handlicher Form,
Wertbeständigkeit des Materials und erstklassiger Qualität.
«Désir» ist wie alle anderen JEZLER-Muster ausschliesslich
in Echtsilber erhältlich und jederzeit auch als Einzelteil ergänzbar.
Geschaffen haben wir dieses Besteckmuster vor mehr als 30 Jahren!
Es steht beispielhaft für die zukunftsweisende
JEZLER ECHT SILBER-Tradition.

Silberwarenfabrik JEZLER & CIE AG Schaffhausen



SEIT 1822



Das Neue dringt herein mit Macht. Doch die Kunst der feinen Fahrt ist nicht die Dienerin der Menge. Zuviele, die ein Königreich für weitere Pferde gäben. Ein kleiner Kreis, der Stil erfasst, das richtige Weglassen des Unnötigen. Wo rohe Kräfte sinnlos walten, zum Kampf der Wagen im Gedränge, ist das grösste Glück auf Erden, das Glück, ganz sanft gefahren zu werden. Lust und Tugend können Schwestern sein. Und Neugier nur beflügelt Ihren Schritt, wenn Sie dem jüngsten CX nähern sich, dem zweiten Spross genialen Geistes. Das Bessere ist des Guten Feind. Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit. Neues Leben blüht aus Form und Armaturen. Vorwärts strebt die stille Kraft. Sich selbst beherrschend, niemals Deinesgleichen. «Hier bin ich Fahrer, hier darf ich sein.» Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen.

CX Serie II: Hydropneumatische Aufhängung, Anti-Blockier-System ABS (je nach Modell), hydraulisch verstärkte Scheibenbremsen, progressiv wirkende Servolenkung. Als Limousine, Kombi (2,1 m³ Laderaum) oder Familiale (8 Plätze). Bleifrei mit 104 oder 133 DIN-PS, als Turbo-Diesel mit 95 DIN-PS. Automatik, Leder oder Klima auf Wunsch. Komplettausstattung der Oberklasse.

CITROËN CX Serie II

es nur in der Ansicht der anderen. Sie – die Juden – werden, ob sie es wollen oder nicht, von Nichtjuden zu Juden erklärt, was sie wohl ihrer Würde willen, im allgemeinen nicht aber spontan und aus Überzeugung hinzunehmen gewohnt sind. Es ist, kurz gesagt, der Antisemitismus, der Juden hervorbringt; es sind nicht die Juden, die Antisemitismus erzeugen.

Sperber, Aron und Sartre sind sich nicht in allem einig. Sperber widerspricht, er beruft sich auf eigene Erfahrung. Später differenziert sich auch die Meinung Raymond Arons. Jude-Sein kann als freier Willensakt interpretiert werden. Es steht dem gebürtigen Juden ja frei, sich zum Judentum zu bekennen oder sich von ihm loszusagen, so wie ein Protestant oder ein Katholik aus seiner Kirche austritt. Das ist die eine Seite. Andererseits löscht aber der Verzicht auf ein religiöses Bekenntnis die jüdische Herkunft nicht aus; und ebensowenig hindert es die anderen daran, ihn, den «Juden ohne Judentum», bis zu seinem Lebensende als Juden abzustempeln. Freiheit und Schicksal in dieser Mischung scheint ein spezifisches existentielles Merkmal des Judentums zu sein.

In einer Frage unterscheidet sich die Betrachtungsweise Sperbers von derjenigen Raymond Arons fundamental. Für Aron ist und bleibt das Judentum ein historisches Faktum, das rational schwer zu deuten und zu definieren ist, nicht aber, wie für Sperber – selbst für den Atheisten Sperber – ein geheimnisvolles, verpflichtendes Erbe. Aron argumentiert, dass die meisten, die Juden genannt werden, in biologischer Beziehung keine direkten oder indirekten Nachkommen der semitischen Stämme sind, deren Erfahrungen und Geschichte in dichterischer Gestaltung in die Bibel aufgenommen worden sind.
Im ersten Jahrtausend der christlichen Geschichte und schon früher gab es bekanntlich weit über die Länder des Mittelmeeres verstreute Gemeinden zum Judentum Bekehrter, die nicht aus Palästina stammten. Die Juden – ein Volk? Es fehlen die konstitutiven Züge, die im allgemeinen zur Verdeutlichung des Volksbegriffs erwartet werden. Juden, grössere und kleinere weit verstreute Gruppen in disparaten Welten, in christlichen und in muselmanischen Ländern, im europäischen Osten wie im Westen, im Jahrhundert der Aufklärung und in dem des Holocaust – was verbindet sie? Keine gemeinsame Sprache, keine bestimmte politische Ordnung und Verfassung, keine besonders geartete Zivilisation, die eine nationale genannt werden könnte, und, seit den ersten Pogromen des 11. Jahrhunderts, keine andere Schicksalsgemeinschaft als die, Opfer hasserfüllter wütender Verfolgung geworden zu sein. Was also verbindet sie über alle Widersprüche und Abgründe hinweg?

Diese Frage stellt sich Raymond Aron, stellt sich Sperber, stellen sich viele andere. Aber es will nicht gelingen, das Judentum, das sich dem Jude-Sein voraussetzt, zu definieren.

Sperber kommt zu dem Schluss, das Judentum sei ebenso wie das Mysterium seines Überlebens rational nicht zu erklären. Auch Sigmund Freud – von dem Sperber einmal gesagt hat, dass er das Alte Testament in die Psychoanalyse umgewandelt habe, wie ein Komponist ein Gedicht verwandelt, indem er es vertont – lässt keines der konstitutiven Elemente des Judentums gelten, die im allgemeinen angeführt werden. Er beruft sich auf «viele dunkle Gefühlsmächte», die da im Spiele und «um so gewaltiger» sind, je weniger sie sich in Worte fassen lassen. Im übrigen konstatiert er eine den Juden gemeinsame «klare Bewusstheit einer inneren Identität», die «Heimlichkeit einer gleichen seelischen Konstruktion».

Ähnliches ist bei Jean Amery zu lesen, der von seiner «seelischen Befindlichkeit» spricht, die ebenso jüdisch sei wie sein Intellekt, und zwar nicht infolge seiner Erziehung oder eines Milieus – die übrigens in seinem Fall so unjüdisch waren wie möglich –, sondern von Geburt her.

Freud spricht ebenfalls von seiner «jüdischen Natur», ohne den Begriff klarzulegen. Ihr verdanke er die Eigenschaften, die ihm auf seinem schwierigen Lebensweg unerlässlich geworden seien: Als Jude habe er sich frei gefunden von vielen Vorurteilen, die andere im Gebrauch ihres Intellektes beschränkten; und als Jude sei er darauf vorbereitet gewesen, in die Opposition zu gehen und auf das Einvernehmen mit einer kompakten Majorität zu verzichten.

Raymond Aron beschränkt sich dagegen auf die pragmatische Feststellung, er wisse nicht, worin das ihm eingeborene jüdische Erbe – das er nicht verleugnen wolle – oder auch seine jüdische Originalität eigentlich bestehe, obzwar er wohl zugeben müsse, dass sie offenbar von anderen, von Aussenstehenden erkannt werden.

Ich kehre zum Biographischen zurück, wenn ich auf Sperbers wohl schwerstes Trauma zu sprechen komme, auf die Selbstentlarvung einer Lüge, an die er und unzählige Menschen in idealistischer Begeisterung geglaubt hatten. Hätte es für ihn zu jener Zeit Schlimmeres zu erkennen gegeben als die sowjetrussische Perversion der sozialistischen Idee?

Der Sturz in die Krise hat ihn jahrelang gelähmt. Er verharrte in zornigem Schweigen, in selbstgewollter Abgeschiedenheit, in Einsamkeit. Er, der «treue Ketzer» – dieser Ausdruck stammt von ihm selbst –, verbot sich zu jener Zeit jede öffentliche Kritik an seinen Genossen, an seiner Partei von

gestern, solange eine solche Kritik nur einem anderen Unrecht – der totalitären Herrschaft Hitlers – hätte von Nutzen sein können. Erst das Bündnis Stalins mit Hitler lässt keine Rücksicht mehr zu. Sperber fängt zu schreiben an. Und schon mit seinen ersten Büchern findet er seine Stimme; eine Stimme, die gehört wird.

Es gab Marxisten, die zur Religion zurückkehrten. Sperber wählte diesen Weg nicht. Er blieb dabei, ein zutiefst überzeugter Atheist zu sein, ein Provokateur der Gläubigen. «Man denke an die Akropolis», schreibt er einmal: «Sie drängt ihren Bewunderern keinerlei Glauben an Zeus auf oder an Athene oder die anderen Bewohner des Olymps. In ihren Tempeln überlebt nur der schöpferische Mensch; die Götter aber sind nach dem Ebenbild des Menschen geformte Werke, denen unser Blick ein Dasein verleiht.»

Ein andermal prophezeit er, dass die Menschen erst reif sein werden, wenn sie nicht mehr den Donner und den Blitz, nicht die ungeheure Autorität eines Gottes brauchen werden, um so zu handeln, wie es die Bibel von ihnen verlangt: wenn sie den Mut aufbringen werden, ohne einen solchen Glauben zu leben. Wehmütig, vielleicht in stiller Sehnsucht nach der verlorenen Civitas Dei seiner Kindheit, fügt er hinzu: «Gäbe es einen Gott, so wäre er, meine ich, zweifellos der jüdische.»

Einer inneren Logik gehorchend, ist und bleibt die Bibel für Manès Sperber, den Gottesleugner, nach wie vor von zentraler Bedeutung. Nicht in einem Raum – so glaubt er diesen nur scheinbaren Widerspruch aufzulösen –, nicht in Steinbauten und nicht in Götzen hätten die Juden ihre Heimat gefunden, sondern im Wort. Die Bibel sei die Heimat der Juden. Ohne die Bibel und ihre Versprechungen wären die Juden untergegangen. Ich zitiere: «Die Lippen sprechen die Worte aus. Hast du sie erfasst, so verstehst du, was die Worte sagen. Hast du sie besser erfasst, so weisst du, welchen Sinn sie mit sich tragen – wie der Fluss manches mit sich trägt, was nicht Wasser ist, sondern allerlei anderes... Ich weiss genau, wie sehr ich unter dem Einfluss der Bibel schreibe.»

Sperbers Erbe, meint André Malraux im Vorwort zu Sperbers Buchkapitel «Wolyna», verbinde diesen Agnostiker mit der Grösse und den Schattenseiten, die von der Inkarnation einer grossen Denkweise hinterlassen wurden.

Manès Sperber

Zitate aus Büchern und Gesprächen

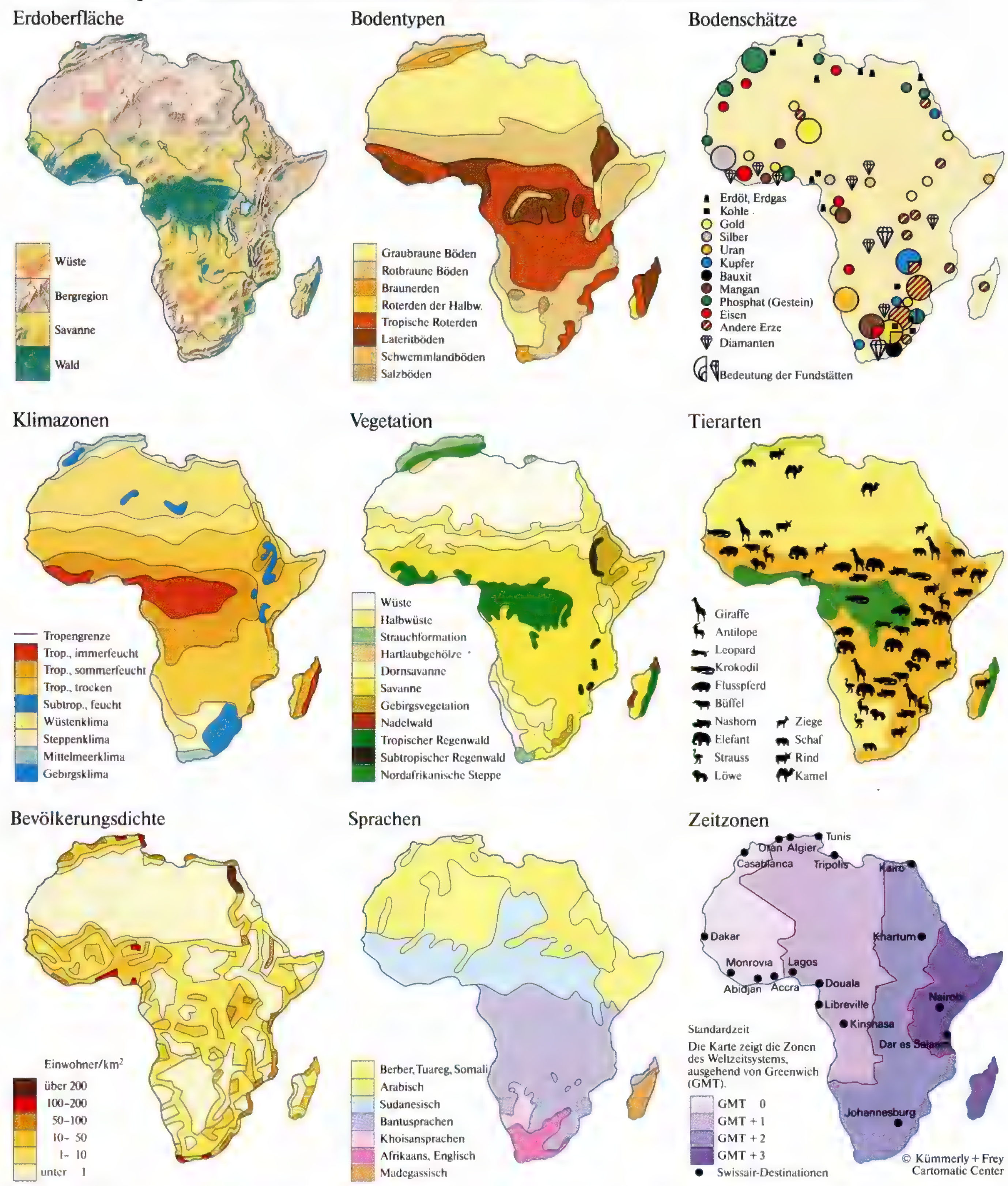
Das Thema meiner Trilogie wie meiner anderen erzählenden Werke ist im Grunde durch einige Fragen bestimmt, welche seit Jahrtausenden aktuell sind, aber in diesem Jahrhundert drängend, beängstigend und für jeden denkenden Menschen unausweichlich geworden sind: Was ist der Wert des einzelnen im grossen Geschehen? Wie ist es um seine Verantwortlichkeit bestellt und wie um seine Fähigkeit, die Verantwortung wirklich zu tragen? Woraus soll er die Kraft schöpfen, die eigene Furcht zu überwinden und sich der Gewalt entgegenzusetzen? Wie soll er leben, ohne mitschuldig zu werden? Die Helden meiner Trilogie versuchen durch Taten auf diese Fragen zu antworten. (Notiz 1955, aus dem Nachlass)

Was immer der Mensch sei und was er tun mag, nichts kann bewirken, dass er simplifizierbar werde. Er ist und bleibt ein immer aufs neue überwundener Überwinder, eine prospektive Kreatur, die so leben muss, als ob ihr ein unbegrenztes Dasein beschieden wäre, indes sie als einziges Lebewesen weiss, dass sie sterben muss. Der Humanist betrachtet den Menschen nicht anders, als er selbst betrachtet zu werden wünscht: mit erwartungsvoller Ungewissheit und skeptischer Nachsicht. (Aus «Individuum und Gemeinschaft – Zur Dialektik von Anpassung und Widerstand», Essay 1980)

Keine Zivilisation ist bisher völlig verschwunden; unsere ist davon weniger bedroht als irgendeine, die ihr vorausgegangen ist, da sie planetarisches Ausmass hat. Und wenn man sich eines Tages in den Urwald flüchten müsste, dann würde man ihn schnellstens umgestalten, und unsere Zivilisation würde sich wieder auf dem Erdenrund ausbreiten. So habe ich bereits vor einem Vierteljahrhundert meine Vision der epischen Geschichte formuliert. Sie hindert mich daran, der Verführung einer dramatischen Geschichtsauffassung zu unterliegen. (Aus einem Gespräch mit Georges Suffert, Juli 1976)

Wenn Sie meine Ideologie oder meine Gewissheiten kennen wollen, so mögen Sie erfahren, dass von all meinen Gewissheiten keine übriggeblieben ist – fast keine. Ich bin so spät in meinem Leben Schriftsteller geworden, weil es darum ging, aufs neue alle Fragen zu stellen, deren Antworten wir bereits gefunden zu haben glaubten. Und das heisst: neu beginnen, auf verbrannter Erde neu aufbauen. (Aus einem Gespräch mit Georges Suffert, Juli 1976)

Auf jedem dieser Kontinente finden Sie 18 Swissair-Destinationen.



Falls Ihr Interessensgebiet in Afrika liegt, empfiehlt sich der Anschauungsunterricht einer schweizerischen Fluggesellschaft. Die Swissair verbindet Zürich oder Genf mit 18 Städten (zwischen Tunis und Johannesburg, Dakar und Dar es Salaam) 36mal in der Woche. Und wird damit seit bald 40 Jahren über Afrika fast so oft am Himmel gesehen wie die Sonne.

swissair

Die Swissair oder Ihr IATA-Reisebüro gibt Ihnen gerne alle weiteren Auskünfte.

Unser Verhältnis zur Zeit ist dadurch bestimmt, dass wir nur so weit in ihr sind, als sie in uns eindringt... Die Zeit artikuliert unser bewusstes Sein. Wir sind in ihr wie ein Schwimmer, der nie das Wasser verlassen darf; auch deshalb wird er eines Tages darin ertrinken müssen; wir konsumieren die Zeit und werden von ihr konsumiert, bis sie uns am Ende verschlingt. (Aus «Alfred Adler oder das Elend der Psychologie», 1970)

In der Katastrophe, im Wettlauf zum rettenden Tor oder zum schützenden Keller versiegen dem Zeugen fremden Leidens alle Tränen. Ebenso bleibt die Erschütterung des Zeitungslesers oberflächlich, wenn er sich ausführliche Berichte über Mord und Totschlag, über kriegerische Gewalt und Zerstörungen zu Gemüte führt. Sein täglich erneuerter Bedarf an Sensationen und dessen Befriedigung tragen zur Erhaltung seines seelischen Gleichgewichts bei; seine Neugier bleibt ungleich grösser als sein Mitgefühl. Der Abscheu oder die Begeisterung, die die Ereignisse in ihm hervorrufen, sind Vibrationen der Gleichgültigkeit. Auf die ungeheuren Sensationen reagiert er mit einer frigiden, sterilen Passion, die – gleich dem heissen Hauch auf kalten Fensterscheiben – spurlos verschwindet. (Aus dem postum veröffentlichten Essayband «Geteilte Einsamkeit», 1985)

Die Bibel beginnt sehr früh mit einem Brudermord. Dieser bedeutet eine ungeheure Warnung an die Menschheit, aber nicht ihr Ende. Es ist nicht die Zerstörung der Welt; es ist der Beginn einer sündigen Menschheit, einer Menschheit, die immer wieder ungeheures Gutes tun muss, um mit dem Schlechten, das sie auch tut, fertig zu werden, mit seinen Folgen und – wenn nötig – auch mit den Leiden, die das Schlechte hervorruft. Nicht der Vater wird ermordet in der Bibel. In der griechischen Sage, im Heidentum, ja. In der Bibel ist es der Bruder. In der Bibel ist die Wahrheit, dass die grossen Gegnerschaften zwischen Gleichen stattfinden. (Aus einem improvisierten Gespräch: «Sie werden lachen – die Bibel»)

Das Buch wird erst lebendig, wenn der Leser ihm die eigene Stimme leiht... Der tote Buchstabe gewinnt im Zwiegespräch von Buch und Leser immer wieder seine wahre Bedeutung; die Stimmen des Schweigens werden hörbar, als ob ihr eigener Widerhall sie riefe. In der Intimität, die zwischen dem Leser und seinem Buch entsteht, begegnen – mitten in einer aggressiv lärmenden Welt – zwei Einsamkeiten einander. (Aus «Geteilte Einsamkeit», 1985)

Mein Fall ist relativ einfach: Ich habe mit dem Glauben gebrochen, mit Alfred Adler, mit dem Stalinismus und allem, was man heute Kommunismus nennt. Der Bruch war in jedem Fall unsagbar schmerzlich; aber im tiefsten Innern war ich stets davon überzeugt, dass ich nichts von all dem aufgegeben hatte, was mich berechtigterweise an jene gebunden hatte, die ich nunmehr verliess. Das erklärt, warum sogar die gläubigen Juden mein Jude-Sein anerkennen, warum die Marxisten in mir einen Mann der Linken sehen und die Adlerianer mich als einen der Ihren betrachten. Es handelt sich um keine lineare, sondern um eine dialektische Haltung: um eine Treue, die wohl der unanfechtbarste Teil meines jüdischen Erbes ist. (Aus einem Interview nach der Verleihung des Remembrance Award, 1970)

Nicht nur jene Ahnen, die Weggenossen Moses' waren, hatten am Fusse des Berges Sinai die Zehn Gebote angenommen, sondern alle, die nachher kamen: Wir, auch ich, wir alle, die noch Jahrtausende warten mussten, ehe wir auf die Welt kommen durften – wir waren dabei, und unsere Urenkel werden dabeigewesen sein... Nicht nur am Sinai haben wir uns alle die erdrückende Bürde der Gesetzestafeln aufgeladen – nein, noch heute fallen wir unter den Wällen des von Nebukadnezar zerstörten Jerusalem, sitzen wir weinend an den Wassern Babylons, sterben wir wieder in dem vom Titus eroberten Jerusalem und später in Massadah, verbrennen wir in den Autodafés Spaniens und... und... und... Nach so vielen Toden werden wir zu wandernden Friedhöfen und unsere Fahnen zu Leichentüchern. Welch eine Intimität mit dem Tode! Nicht mit den Toten, sondern mit den dem Tode durch Erinnerung und Identifizierung immer wieder aufs neue entrissenen Vorfahren. (Aus «Die vergebliche Warnung», 1975)

Damals wie heute spielten Intellektuelle in der Politik eine geringere Rolle, als sie selbst und ihre Anhänger glaubten. Sie waren, sie sind im besten Fall Stimmungsmacher, die im eigenen Milieu Wirkungen ausüben, welche Theatererfolgen nicht unähnlich sind. Aber die politischen Entscheidungen werden von anderen getroffen. Unter diesen mag es Intellektuelle geben, die professionelle Politiker geworden sind; doch dann handeln sie als solche. (Aus «Bis man mir Scherben auf die Augen legt», 1977)

Zu den Gleichnissen, die ich seit Jahrzehnten häufig in Romanen, Essays und Vorträgen benutzt habe, gehört eines, in dem es sich um eine Brücke handelt, die nicht existiert, sondern sich Stück um Stück unter dem Schritte dessen ausbreitet, der den Mut aufbringt, seinen Fuss über den Abgrund zu setzen. So mag die Brücke nicht das andere Ufer erreichen, das übrigens wohl gar nicht existiert. Der werdende, doch nie vollendete Mensch auf der Brücke, die nur so weit reicht wie sein Mut – somit nie weit genug –, ist der Held und Unheld all meiner Bücher geworden. (Aus «Die vergebliche Warnung», 1975)



Ernst-Otto Erhard

NICCOLÒ


MACHIAVELLI

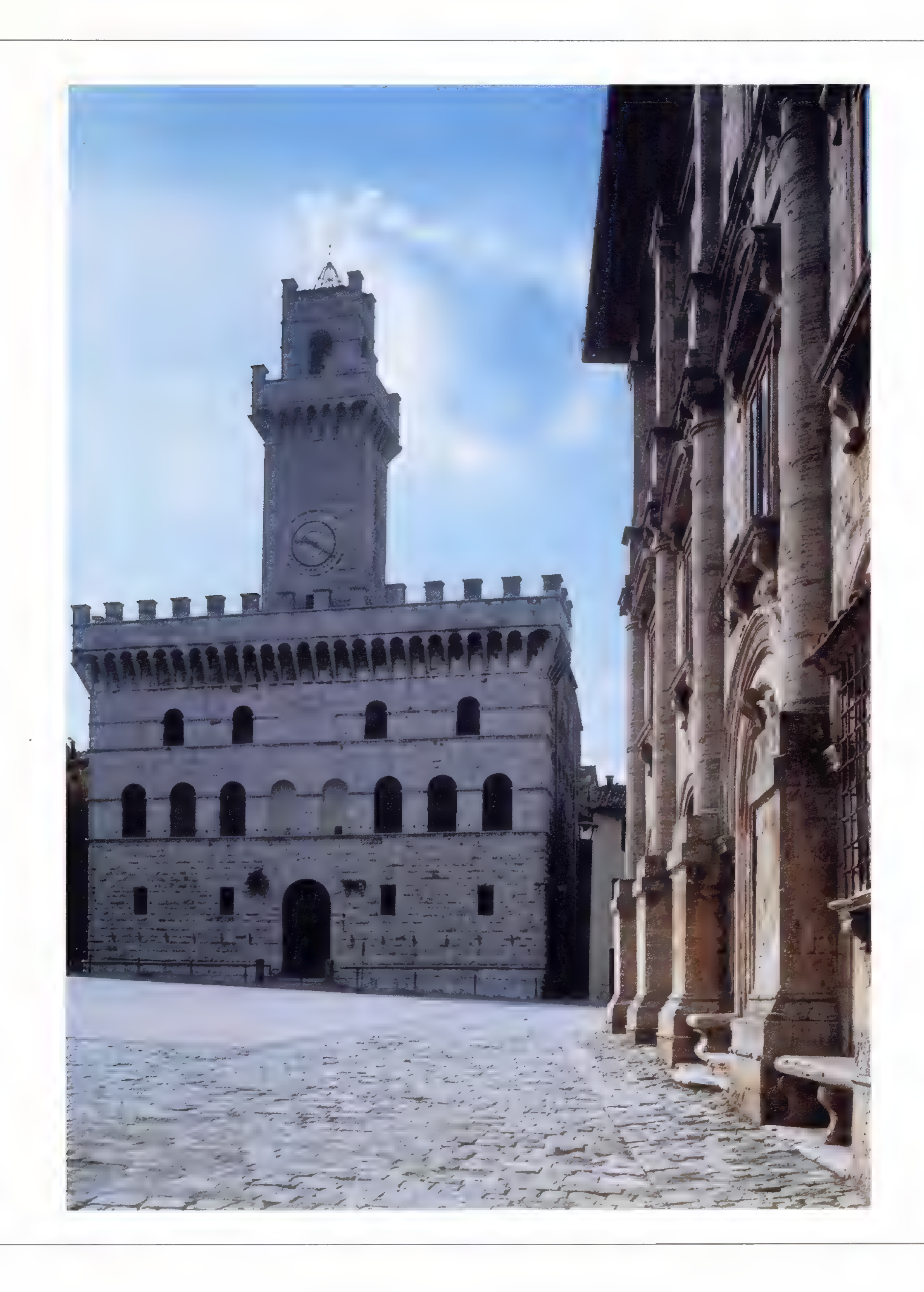
Machiavellis politisches Umfeld: die Stadtstaaten der Toskana

Anders als im übrigen Europa stellt sich in der Toskana (wie auch in der Po-Ebene) das hohe Mittelalter als eine Insel der Freiheit dar. Gesichert durch die Konsolidierung der territorialen Mächte jenseits der Alpen, aber deren Einfluss doch entzogen, nützten die italienischen Städte die Gunst ihrer Lage. Insbesondere das Machtvakuum zwischen Kaiser und Papst ermöglichte es den Bürgerschaften, im Kampf gegen lokale weltliche und geistliche Feudalherren republikanische Regierungen zu entwickeln.
Als Geburtshelfer und Mitgestalter der neu entstehenden städtischen Kultur dienten dabei die Erinnerungen an die eigene antike Vergangenheit. Das Wissen um die etruskischen Vorfahren war freilich weitgehend gelöscht; dass die alte stadtstaatliche Organisationsform Etruriens nach langer Unterbrechung auf dem gleichen Boden zu neuem Leben erblühte, kann trotzdem nicht blosser Zufall sein. Vorbild wurden vor allem die Römer. Die Reste ihrer Architektur waren allenthalben noch sichtbar und zum Teil in Gebrauch. An ihren republikanischen Einrichtungen orientierten sich nun ihre mittelalterlichen Nachfolger: bereits für das frühe 9. Jahrhundert sind beschlussfähige Volksversammlungen bezeugt. Bald nach der Jahrtausendwende hören wir wieder von «Consules», deren Amtszeit – wie in der Antike – auf ein Jahr beschränkt war; ferner gab es die Institution des Rates, die dem römischen Senat entsprach.
All dies führte natürlich nicht zu einer Kopie römischer Verhältnisse. Der Rückgriff auf die – nie ganz vergessene – Antike signalisierte vielmehr ganz allgemein eine erste Loslösung vom traditionellen hierarchischen Weltbild des Mittelalters und insbesondere die allmähliche Freisetzung eines autonomen politischen Handlungsraumes, der die Gültigkeit mythisch-religiöser Normen keineswegs verdrängte, aber doch eingrenzte. So bahnte sich mit der Politik städtischer Emanzipation zugleich eine Emanzipation des politischen Bereichs an. Beides ist für uns heute noch abzulesen und nacherlebbar in den architektonischen Ausformungen der Kommunen. In jeder von ihnen wiederholt sich, wenn auch variantenreich, das Ensemble der bezeichnenden Bauten: die Stadtmauer, zugleich militärischer Schutz und Hoheitszeichen; die



Die Salvucci-Türme in San Gimignano

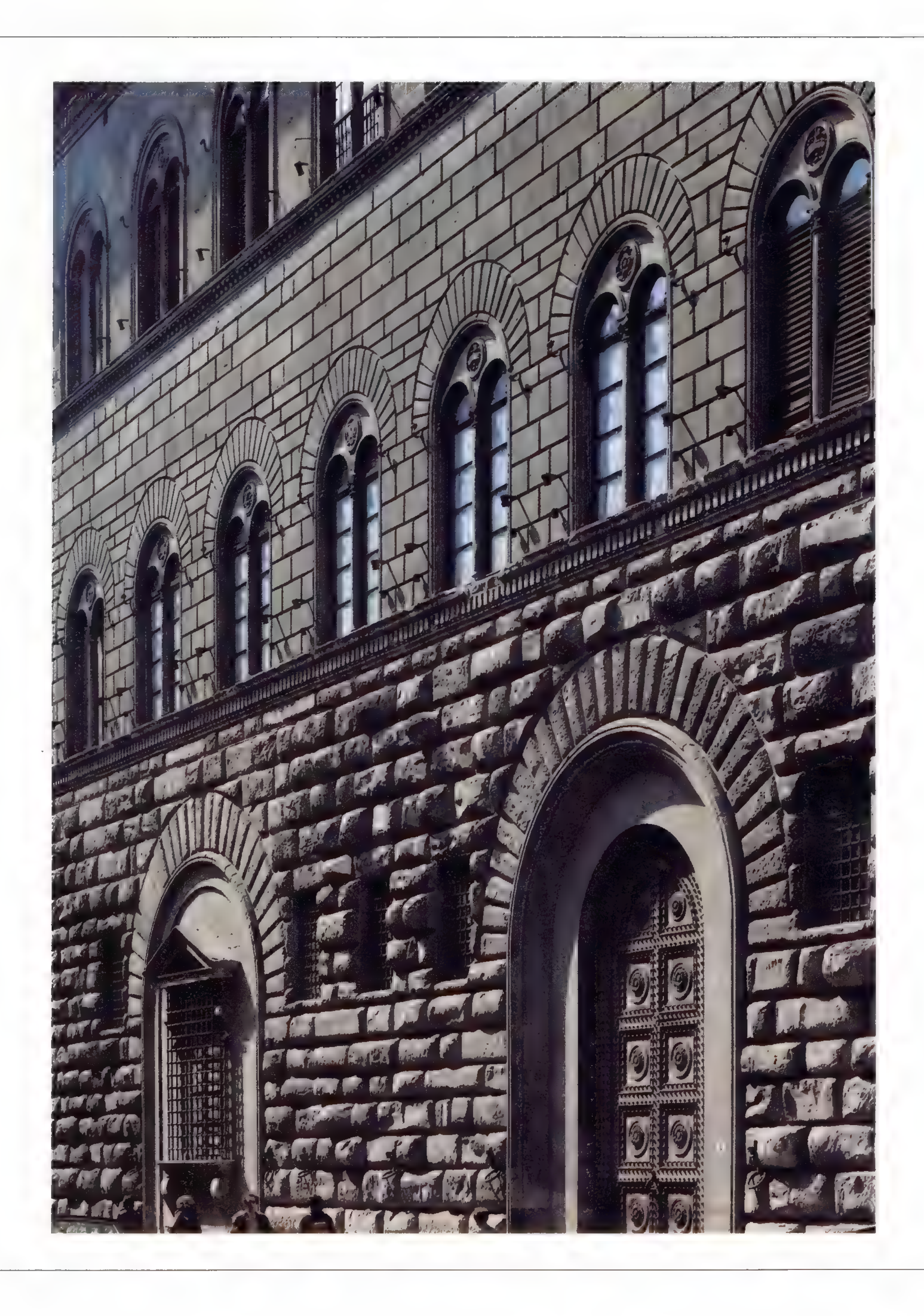
Eine Vielzahl solcher Geschlechtertürme kennzeichnete einst das Profil jeder Stadt der Toskana. Das Macht- und Unabhängigkeitsstreben einzelner Familien, das in diesen Bauten zum Ausdruck kommt, trug im Spätmittelalter wesentlich zum Niedergang der gesamtstädtischen Unabhängigkeit bei



Palazzo Comunale in Montepulciano

Dieser Bau orientiert sich in seinem Formtypus an den älteren Rathäusern in Florenz und Volterra. Im Gegensatz zu seinen Vorbildern ist er aber nur mehr ein Zeugnis politischer Propaganda.

nach strengen Vorschriften angelegten und sorgfältig gepflegten Strassenzüge; die zentrale, alle Bürger versammelnde *Piazza,* Voraussetzung und Symbol dafür, dass die politische Entscheidung eine öffentliche Angelegenheit, das heisst republikanisch ist; an die *Piazza* angrenzend die Bauten der öffentlichen Organe, der – oft wehrhafte und damit auf die Gefährdung der Freiheit hinweisende – *Palazzo dei Priori* und der *Palazzo del Podestà;* des weiteren die *Loggia* als Ort für Repräsentation und politische Zeremonien, und schliesslich die Kirchen in gewandelter Bedeutung als würdigste Selbstdarstellung städtischer Macht.
Die von den Bürgerschaften über Jahrhunderte bewahrte Unabhängigkeit, die rationale Politik einer am Wohl der ganzen Stadt orientierten und stets wehrhaften Machtbehauptung, welche sich in dieser Architektur spiegelt, ist die selbstverständliche Voraussetzung auch für Machiavellis politische Schriften. Das gilt für sein aller Fremdbestimmung abholdes Denken, vor allem aber für seine Favorisierung der republikanischen Staatsform vor der Despotie. «Es ist», schreibt er, «zu beobachten, dass Staaten, in denen das Volk regiert, in kürzester Zeit ausserordentliche und viel grössere Fortschritte machen als solche, die immer unter einem Alleinherrscher gelebt haben.» Nirgendwo anders im damaligen Europa hätte derlei formuliert werden können.
In der Freiheit der Kommunen war aber auch ihre mögliche Gefährdung mit angelegt. Republikanische Machtausübung ist stets anfällig für parteilichen Egoismus; der Niedergang der italienischen Stadtfreiheit gibt das Modell dafür ab. Und modellhaft lässt Machiavelli in seiner «Florentinischen Geschichte» einen patriotischen Bürger so darüber sprechen: «Seit das Land sich der Gewalt der Kaiser entzog, haben die Städte ohne mächtigen Zügel, der sie leitete, nicht frei, sondern in Sekten gespalten ihre Verfassungen und Regierungen geordnet. Hieraus sind alle anderen Übel, alle übrigen Unordnungen entstanden, die in ihnen erscheinen. Zuerst findet man unter ihren Bürgern weder Eintracht noch Freundschaft, ausser zwischen denen, die eines Verbrechens gegen das Vaterland oder gegen Privatleute Mitschuldige sind...»
Wiederum bietet die Architektur beredtes Zeugnis für die politische Wirklichkeit. Die Häuser der einflussreichen, parteibestimmenden Familien glichen kleinen Burgen, wehrhaft, mit dicken Mauern und kleinen Fenstern im Untergeschoss und mit einem hohen Turm, der die Unabhängigkeit und die Macht ihrer Besitzer demonstrierte. Die Autonomie der einzelnen aber bedrohte die Autonomie des Gesamten der Stadt. So kam es, aus dem Schoss der Republiken heraus, zu den ersten antirepublikanischen Usur-



Palazzo Strozzi in Florenz

Politisch gesehen signalisiert die Palast-Architektur der Renaissance das Überhandnehmen aristokratischer Tendenzen gegenüber republikanischem Gemeinsinn und Freiheitsstreben.



patoren und Despoten. Und nicht zufällig findet Machiavelli das frühe Urbild eines skrupellosen Virtuosen der Macht noch in der stadtstaatlichen Epoche der Toskana: Castruccio Castracani. Er schwang sich im 14. Jahrhundert zum Herrn über Lucca auf und eroberte binnen weniger Jahre einen Grossteil der westlichen Toskana. «Nie versuchte er durch Gewalt zu siegen, wo er es durch Betrug vermochte», merkt Machiavelli an. Die hochmittelalterliche Phase bürgerlicher Freiheit neigte sich ihrem Ende zu; die anfangs gegen geistlichen und weltlichen Feudalismus erkämpfte Autonomie verfiel wieder im Zeichen des Absolutismus. Die Städte, nicht nur in sich, sondern auch untereinander verfeindet, erlagen dem Florenz der Medici und gingen schliesslich im Grossherzogtum Toskana auf.

Freilich endete mit der politischen Autonomie der Städte nicht zugleich auch die Autonomie der politischen Praxis. Diese entledigte sich im Gegenteil ihrer letzten schwachen Bindungen. Alte Normen politischen Handelns, moralische Leitideen verkamen zu Mitteln der Propaganda. Machiavelli musste da kaum etwas dazuerfinden. Und die Medici, denen er den «Principe» gewidmet hat, haben die entsprechenden Lektionen nicht erst bei ihm gelernt. Der heutige Toskana-Besucher mag das erneut an den Bauwerken ablesen. Neben den massiven, unmissverständlichen Garanten der Gewalt, wie sie die Festungen in Volterra oder Siena darstellen, bedienten sich die Medici der Architektur als Mittel der Macht auch in sublimerer Form. Mitte des 15. Jahrhunderts etwa errichteten sie in Montepulciano einen Kommunalpalast. Das früheste Beispiel dieses Bautypus steht in Volterra: der schon vor 1250 aufgeführte *Palazzo dei Priori;* nach seinem Muster bauten dann um 1300 die Florentiner ihren *Palazzo della Signoria.* Beide Gebäude wurden zugleich als Bürgen und Symbole städtischer Freiheit verstanden. Nun sollte der mediceische Hausarchitekt Michelozzo – nach dem Vorbild der alten Paläste in Volterra und Florenz – den Bürgern von Montepulciano «ihren» *Palazzo comunale* errichten. In Montepulciano aber, das seine Selbständigkeit längst an Florenz verloren hatte, kann ein derart bedeutungsträchtiger Bau nur als politische Propaganda verstanden werden. Der Schein freiheitlicher Politik erhielt hier seine präzise Entsprechung in der Architektur. Ganz in Übereinstimmung damit empfahl später Machiavelli die Freundlichkeit der Herren gegenüber dem Volk als nützliche Taktik, wie er überhaupt von den Tugenden der Machthaber sagte, es sei nicht nötig, sie zu besitzen, sondern sie «zur Schau zu tragen..., aber wenn es nötig ist, imstande zu sein, sie in ihr Gegenteil zu verkehren».



Das Landhaus Machiavellis in Sant'Andrea in Percussina bei San Casciano

Hierher zog sich der seiner Ämter enthobene Politiker zurück.



Machiavellis Haus in Sant'Andrea

An diesem Schreibtisch soll der Verbannte seine Werke geschrieben haben.

Erzwungene Musse in Sant'Andrea und zwiespältiger Nachruhm

Ein kleines Landgut in einem toskanischen Dorf, die umliegenden Hügel bewaldet, ein Dutzend Kilometer von Florenz entfernt; das Innere des Hauses bestückt mit einfachem, aber solidem Mobiliar, mit einem Schreibtisch und Platz für eine kleine Bibliothek – ein Refugium ruhiger Beschaulichkeit, eine Idylle, wie wir heute urteilen würden.

Für den Besitzer des Anwesens, Machiavelli, jedoch wurde der – unfreiwillige – Aufenthalt hier in Sant'Andrea zum Martyrium. 14 Jahre lang hatte er der Republik Florenz mit Engagement, ja aufopferungsvoll gedient. Als Sekretär der «Kanzlei der Zehn» hatte er in diplomatischen und militärischen Fragen das Vertrauen des Staatsoberhauptes, des Gonfaloniere Soderini, gewonnen. Politik, wie sie sich in den Städten der Toskana entwickelt hatte, so heillos sie sich mittlerweile auch verfahren hatte, war ihm zum unabdingbaren Lebenselement geworden. Am 7. November 1512 aber traf ihn die Rache der soeben wieder an die Macht zurückgekehrten Medici. Für seinen republikanischen Eifer wurde er mit der Entlassung aus dem Amt bestraft, bald danach mit der Verbannung. An der erzwungenen Mussezeit, die er jetzt in seinem Landhaus verbrachte, vermochte Machiavelli keinerlei Gefallen zu finden; er litt unter ihr, und das tägliche Criccaspiel in der Dorfkneipe und wohl auch ein paar Amouren konnten ihn nicht von seiner anhaltenden Pein ablenken. Überdies drückte die Armut. Und doch wurde die verordnete politische Enthaltsamkeit für Machiavelli die Voraussetzung für einen – freilich postumen – Ruhm, den er als tätiger Beamter nie erlangt hätte. Hier im gehassten Sant'Andrea wurde er zum grossen politischen Literaten. Ohne die als unerträglich empfundene Verengung seines Lebenskreises auf das Private, ohne die unfreiwillige Absonderung von der Stadtwelt wäre der in den Städten erwachsene politische Geist dieser Epoche nie mit so reiner Bewusstheit zur Selbstdarstellung gelangt.

Die wichtigsten Werke Machiavellis, «Il Principe», «Discorsi sopra

la prima deca di Tito Livio», auch die «Istorie fiorentine», sind in zahllosen Veröffentlichungen untersucht und gedeutet worden. Darum im folgenden nur ein paar Andeutungen. Die Leidenschaft Machiavellis, politisch zu *handeln*, bekundet sich selbst dann noch, wenn er schreibt. Nicht nur, dass er dem Lorenzo de' Medici seinen «Principe» widmet, um ihm Ratschläge für den praktischen Umgang mit der Macht zu geben; nicht nur, dass er hofft, mit dieser Widmung selbst die Rückkehr in die aktive Politik zu erreichen – vielmehr entspringt die Gesamtrichtung seines Denkens dem Willen, gangbare Wege für erfolgreiches Regieren zu finden. In einer politisch desolaten Gegenwart sieht er, selbst ein Opfer politischer Labilität, in der Gewinnung eines stabilen Staatswesens das oberste Ziel für die Herrschenden, dem sich alle anderen möglichen Ziele unterordnen müssen.
Dass er mit der beharrlich durchgehaltenen, provokatorischen Einseitigkeit seiner Perspektive etwas Neues schuf, wusste Machiavelli. «Viele haben sich Republiken und Fürstentümer ausgemalt, von deren Existenz man nie etwas gesehen noch vernommen hat. Denn zwischen dem Leben, wie es ist, und dem, wie es sein sollte, ist ein so gewaltiger Unterschied, dass wer das, was man tut, aufgibt für das, was man tun sollte, eher seinen Untergang als seine Erhaltung bewirkt.» Machiavellis Thema ist erklärtermassen die «Erhaltung» der Staatsmacht, nicht «das Leben, wie es sein sollte». Das heisst aber, dass er mit der antiken und mittelalterlichen Tradition bricht, eine politische Theorie im Sinne einer philosophischen Disziplin mit festen metaphysischen Normen zu schreiben. Allein auf pragmatische Machtsicherung bedacht, fährt er daher konsequent fort: «Ein Fürst, der sich behaupten will, muss auch imstande sein, nicht gut zu handeln und das Gute zu tun und zu lassen, wie es die Umstände erfordern.» Hier haben wir die berüchtigte Trennung von Politik und Moral. Auch die sittlichen und religiösen Bindungen figurieren für den Regierenden als Faktoren im Kalkül von Ursache und Wirkung. Die Priorisierung des Erfolgs verweist eben, soweit möglich, *alle* Elemente des menschlichen Lebens in die Rolle verfügbarer Mittel. Freilich gibt es auch Grenzen solcher Verfügbarkeit, faktische Grenzen allerdings, keine metaphysischen. Machiavelli nennt deren drei: a) die *Necessità:* die Unausweichlichkeit bestimmter gesetzmässiger (also auch einkalkulierbarer) Konstanten der Geschichte, b) die *Fortuna:* das nicht nur dem Willen, sondern auch der Voraussicht unerreichbare, «blinde» Glück, c) die *Virtù:* eine kaum definierbare, ursprüngliche Lebenskraft eines einzelnen oder eines ganzen Volkes, deren Auftreten



Niccolò Machiavelli (1469–1527),
Maler unbekannt

Keines der zahlreichen plastischen und gemalten Porträts von Machiavelli wurde zu seinen Lebzeiten geschaffen. Ruhm – und damit Bildwürdigkeit – erlangte er erst postum.



Savonarola, porträtiert von seinem Konfrater Bartolommeo (wohl um 1495)

Der redegewaltige Dominikanerprior übte vier Jahre lang ein strenges theokratisches Regiment über Florenz aus. Als er, von Papst Alexander VI. gebannt, 1498 wegen Ketzerei verbrannt wurde, ergab sich für Machiavelli die Möglichkeit zum Eintritt in die Politik.

und Verfall sich menschlicher Anstrengung entzieht. Seine illusionslosen, wohl auch pessimistischen Erkenntnisse, gewonnen aus den Ereignissen der italienischen Zeitgeschichte, findet Machiavelli – etwas anders als Thukydides – beim Studium der Vergangenheit, etwa im Geschichtswerk des Livius, bestätigt.
Bis hierher herrscht heute durchaus Konsens in der Forschungsliteratur, und schon 1858 schrieb Robert von Mohl, es sei im Fall Machiavelli «kaum denkbar, dass noch etwas Neues aufgefunden werden kann». Doch die Zahl der Publikationen über unseren Autor wächst unaufhörlich, er fasziniert und er irritiert bis heute. Daran vermochte auch die nicht abreissende Kette seiner verurteilenden Richter – von den Jesuiten im 16. Jahrhundert bis hin zu Hans Magnus Enzensberger – nichts zu ändern. Dass wir in einem von Machiavelli entworfenen Gemeinwesen – ob «Fürstentum» oder «freier Staat» – selbst nicht leben wollten, ist dabei ebenso klar wie die Tatsache, dass nach wie vor politische Macht entsprechend seinen – mittlerweile weiterentwickelten – Rezepten gehandhabt wird. Fasziniert und irritiert lesen wir indes heute die inkriminierten Texte kaum als potentielle Potentaten, sondern – sozusagen gegen den Strich – als Republikaner, wie das Jean-Jacques Rousseau schon vor 200 Jahren nahelegte.
Dazu kommt noch etwas anderes. Wie ebenfalls schon lange entdeckt, ähnelt Machiavellis Denkrichtung in wichtigen Punkten derjenigen, die ein knappes Jahrhundert später ein anderer grosser Sohn der Toskana, der Pisaner Galileo Galilei, auf die Erforschung der Natur anwandte und damit die moderne Naturwissenschaft mitbegründete. Wieder müssen hier pauschale Andeutungen genügen. Auch Galilei löste sein Denken und dessen Gegenstand aus der mittelalterlichen Einbindung in die Philosophie; er trennte die Physik von der Metaphysik, fragte nicht mehr nach dem Wozu der natürlichen Vorgänge, nur nach dem Wie. Nicht mehr Sinnfragen und Zielursachen beschäftigten ihn, sondern Kausalzusammenhänge, Funktionen und deren Gesetzmässigkeit. Die Gleichförmigkeit in der Denkrichtung beider Männer erstreckt sich bis zur experimentellen Methode, die freilich für Machiavelli, der es mit der Menschenwelt zu tun hatte, blosses Gedankenspiel bleiben musste. Das freilich ist das Signum der Moderne: die Reduktion alles Seienden auf Kausalgesetze und Funktionen. Eine Welt aber, der keine eigenen Zwecke mehr zugestanden werden, aus der die Finalursachen zugunsten der Kausalität entfernt sind, wird definitiv zum «Objekt», berechenbar und verfügbar für das allein zu eigenen Zielen berechtigte, allmächtige «Subjekt».



Alexander VI., Detail aus einem Fresko von Bernardino Pinturicchio (um 1495)

Dieser Papst gilt als extremes Beispiel eines skrupellosen, machtbesessenen Kirchenfürsten der Renaissance. Durch seinen Sohn Cesare versuchte er eine Borgia-Dynastie in Italien zu errichten.



Cesare Borgia (?), Porträt von Altobello Meloni
(um 1520)

Der Sohn Alexanders VI. setzte alle Mittel daran, ein zusammenhängendes Territorium in Mittel- und Oberitalien zu erobern. Auch Florenz musste sich von ihm bedroht fühlen. Machiavelli wurde als Gesandter zu ihm geschickt, um ihn zu beobachten. Zehn Jahre später stilisierte Machiavelli im «Principe» Cesare zum Vorbild für alle Fürsten, «die durch Glück und fremde Waffen zur Herrschaft gelangt sind».

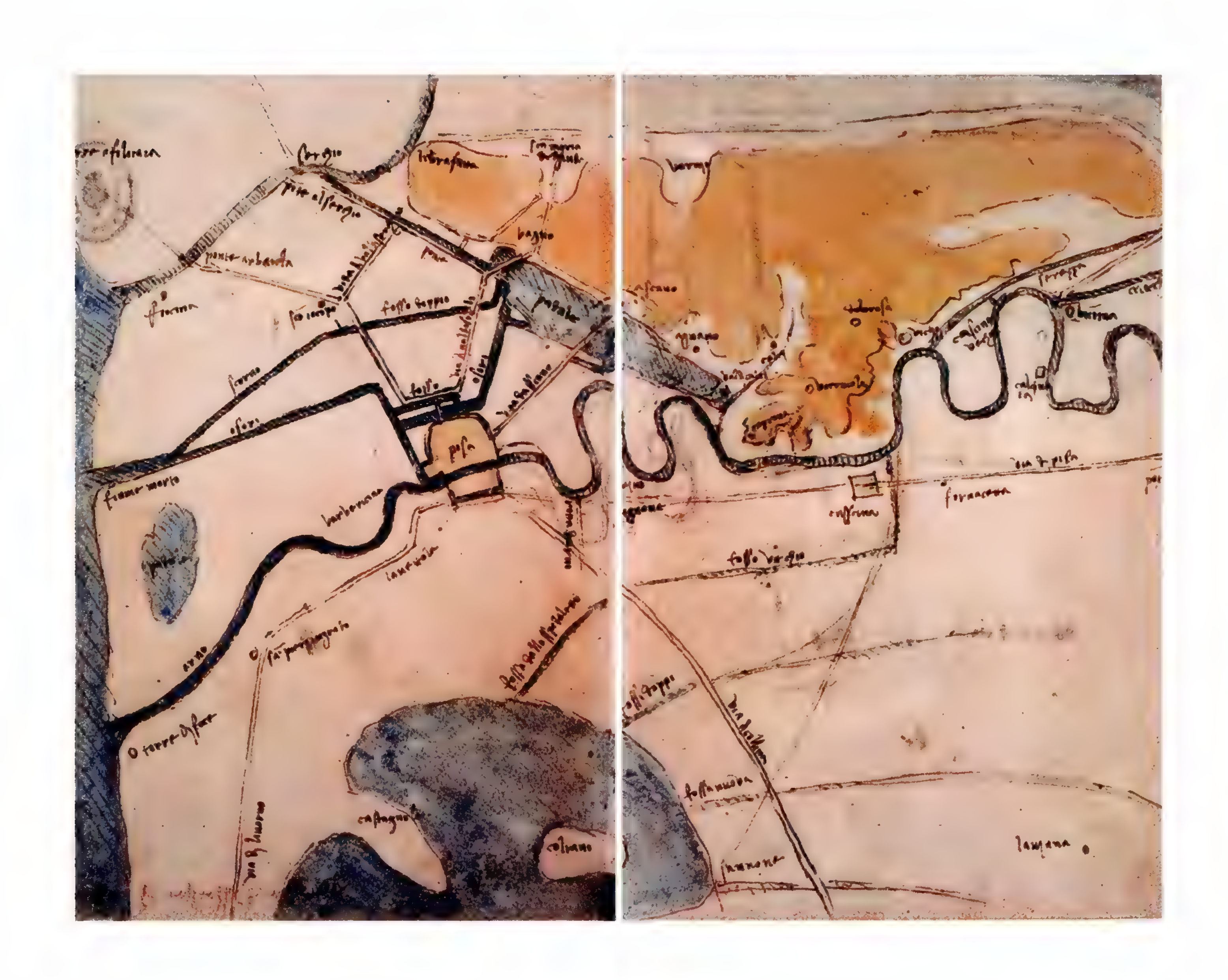
Die aus solchen Einsichten erwachsene Kritik am rein instrumentalen Denken trifft die an Galileis Vorbild anschliessenden Naturwissenschaften erst in unseren Tagen mit spürbarem Nachdruck, während Machiavellis Schriften schon bald nach dem Tod ihres Verfassers verbreiteter Schelte verfielen. Das rührt zum einen daher, dass in seinen Werken – anders als bei Galilei – der Zusammenhang zwischen dem einseitigen Insistieren auf Kausalgesetzen und dem Machtinteresse offen zutage tritt. Vor allem aber liegt die Phasenverschiebung der Kritik im unterschiedlichen Metier begründet. Machiavelli, dem es nicht um die Natur, sondern um die Menschen zu tun war, konnte Phänomene wie Religion und Moral nicht einfach ausklammern, sondern musste sie ins politische Kalkül einbeziehen. Die alten Normen bildeten damit nicht mehr das selbstverständliche Koordinatensystem, das den Rahmen für eine politische Theorie abgab, sondern wurden verfügbare Grössen innerhalb des Aktionsraumes der Macht. So wirkte der uneingeschränkte Anspruch des instrumentalen Geistes bei Machiavelli von vornherein anstössiger als in den Naturwissenschaften.

Bleibt dennoch die Faszination des Florentiners. Sie hat zu tun mit der Luzidität der gewählten (und durchaus auch präparierten) historischen Modelle, mit ihren bestechend klaren und unvoreingenommenen Analysen, mit der durchgängigen Bewahrung des einen leitenden Gesichtspunktes. Das ist wohl – im literarischen Bereich – jene sogenannte Ästhetik des Funktionalen, die wir vor allem aus der Architektur kennen, die aber auch in der klaren Logik eines physikalischen Versuchs aufleuchten kann. Diese «Ästhetik» zeichnet sich aus durch ihre Rationalität; sie kümmert sich nicht um den schönen Schein und das historische Ideal; sie ist unverblümt, nackt, ehrlich. Dass solche Ehrlichkeit gerade im Zusammenhang mit Politik ihre Anziehungskraft noch immer ausübt, liegt mit daran, dass bis heute kein anderes Gebiet so durchsetzt ist mit Voreingenommenheit und Ablenkungsversuchen, Lügen und Ideologien. Da wirkt Machiavelli auch im 20. Jahrhundert noch erfrischend, gerade wenn man ihn «republikanisch» liest.

In dieser Faszination steckt aber auch schon der Ansatz der Irritation. Denn wir müssen uns eingestehen, dass die blosse Ehrlichkeit des Funktionalen uns auf die Dauer nicht genügen kann. Sie konstituiert in Wahrheit noch keine Ästhetik und keine Politik, erbringt weder Gestalt noch Gehalt und lässt uns letztlich ratlos. Die zwiespältige Wirkung Machiavellis verweist somit auf das Zwiespältige in seinen Lesern, auf das Zwiespältige, das sich durch die ganze Neuzeit zieht.



Vornehme Florentinerin, Schule des Malers, Goldschmieds und Bildhauers Antonio del Pollaiuolo

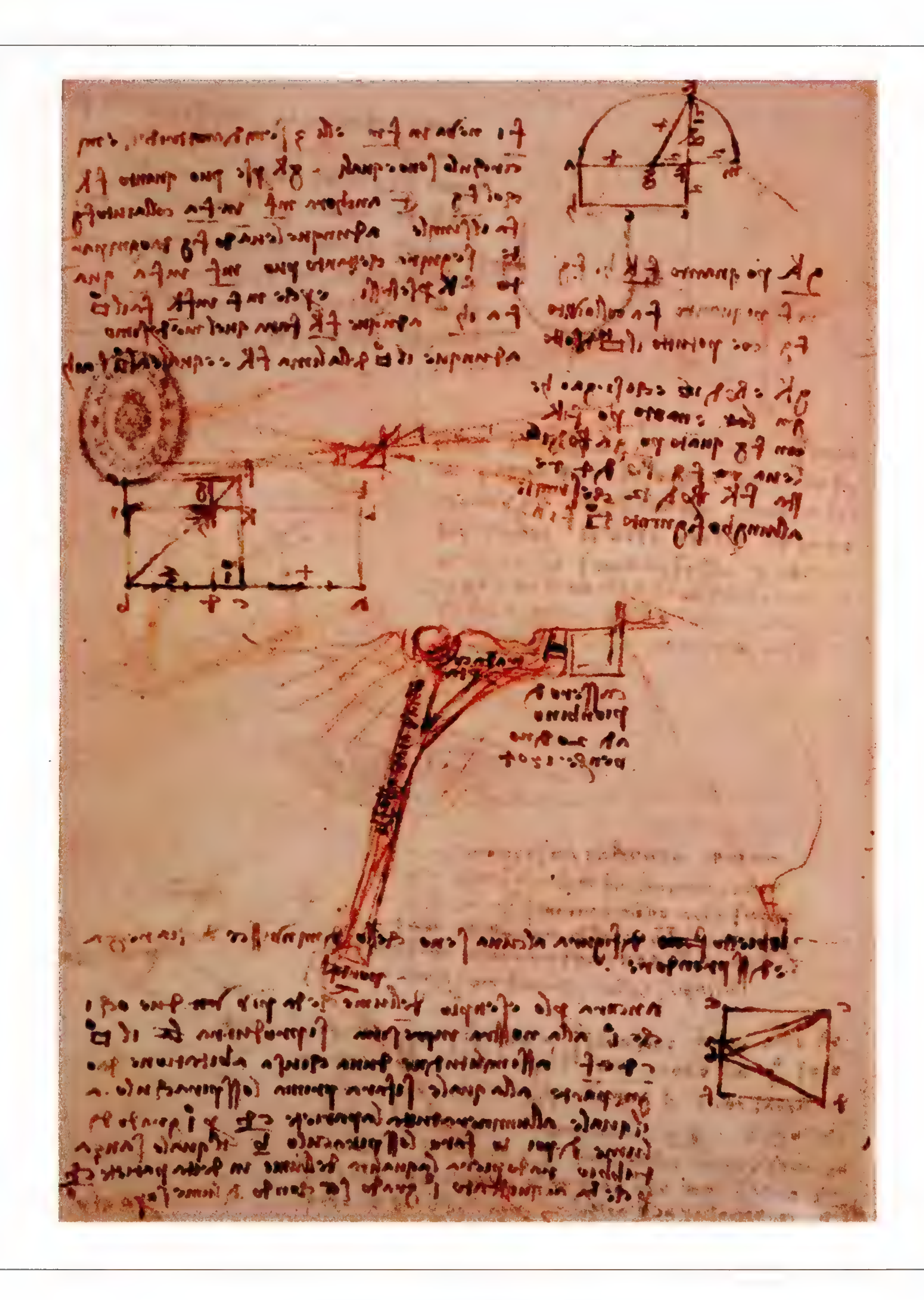


Kartographische Skizze Leonardos von der Umgebung Pisas (Codex Madrid II)

Eine Umleitung des Arno sollte – nach den Vorstellungen Machiavellis und des Gonfaloniere Soderini – das rebellische Pisa zur Kapitulation gegenüber Florenz zwingen. Die Beurteilung dieses Projekts durch den als Militäringenieur tätigen Leonardo lässt sich nicht deutlich ausmachen.

Begegnungen mit Leonardo

Bei Cesare Borgia, dem bedrohlichsten Feind von Florenz also, lernten sich Machiavelli und Leonardo da Vinci kennen. Sie trafen sich in Imola im Herbst 1502. Leonardo da Vinci stand damals als *architetto ed ingegnere generale* im Dienste des Herzogs; Machiavelli kam als Gesandter seiner Vaterstadt zu diesem, um ihn, den nominellen, hochbezahlten Condottiere von Florenz, zu beobachten und über ihn zu berichten. Als Leonardo nach dem von Cesare veranlassten Mord an einem Freund seinen bisherigen Dienstherrn verlassen hatte und den gleichen Posten eines Militärarchitekten nunmehr in Florenz versah, traf er wiederum auf Machiavelli; diesmal hatten beide sozusagen amtlich miteinander zu tun. Bei zwei Projekten vor allem arbeiteten sie zusammen. Die Beteiligung Leonardos daran wurde erst durch die im Jahre 1965 entdeckten Madrider Codices in vollem Umfang deutlich.
Die Stadt Pisa hatte nach beinahe hundertjähriger Zugehörigkeit zu Florenz mit französischer Rückendeckung 1494 erneut ihre Unabhängigkeit proklamiert. Jahrelange kriegerische Gegenanstrengungen der Florentiner waren ohne Erfolg geblieben. Da verfielen im Jahre 1503 die Verantwortlichen, unter ihnen der für das Militärwesen zuständige Machiavelli und der Gonfaloniere Piero Soderini, auf die Idee, das Wasser des unteren Arno durch zwei Kanäle umzuleiten und so Pisa vom Meer und damit vom Nachschub abzuschneiden. Zu diesem Vorhaben wurde auch Leonardo als Berater hinzugezogen. Wie er die Durchführbarkeit des Projektes (das sich später als Fehlschlag erweisen sollte) beurteilte, geht aus seinen Zeichnungen und Notizen nicht eindeutig hervor. Jedenfalls fand Leonardo nebenher noch Zeit und Musse, die umgebende Hügellandschaft zu skizzieren. Vor allem aber beschäftigte ihn zur gleichen Zeit ein anderer, kühner Plan, ebenfalls ein Kanalbau, aber von wesentlich grösseren Dimensionen: die Schaffung eines für den Schiffsverkehr nutzbaren Wasserweges zwischen Florenz und dem Meer – ein Plan, dessen Verwirklichung die wirtschaftliche Struktur der Toskana tiefgreifend verändert hätte.
Ein knappes Jahr später, im April 1504, hielt sich Machiavelli in diplomatischer Mission in Piombino auf. Die Stadt lag in militärisch bedrohlicher Position an der Südwestflanke des damaligen Herrschaftsgebietes von Florenz. Aus diesem Grund hatte sie sich wenige Jahre zuvor bereits Cesare Borgia angeeignet, um dessen Freundschaft die Florentiner bemüht waren. Nach der Vertreibung des Usurpators kehrte der angestammte Herr, Jacopo IV. d'Appiano, wieder zurück; und nun war es Machiavellis heikler Auftrag, dessen verständlichen Groll gegen Florenz auszuräumen und auch mit ihm gutnachbarliche Beziehungen aufzubauen. Der



Aufzeichnungen Leonardos aus Piombino
(Codex Madrid II)

Diese Skizzen und Notizen des von Machiavelli nach Piombino vermittelten Leonardo enthalten unter anderem den Plan eines Tunnels. Er sollte die Burg der herrschenden Appiani mit dem Haupttor der Stadt verbinden und auf diese Weise Schutz vor einem stets möglichen Aufstand der eigenen Untertanen bieten.



Aufzeichnungen Leonardos aus Piombino
(Codex Madrid II)

Ein anderer Teil von Leonardos Plänen für Piombino sieht eine Absicherung gegen äussere Feinde vor. Die Skizzen lassen das Projekt eines massiven Turms erkennen, der als Verstärkung der Zitadelle gedacht war.

Preis, den der Gesandte dafür anzubieten hatte, war ein Beratungsdienst durch den renommierten Florentiner Militäringenieur Leonardo, der in den beiden letzten Monaten desselben Jahres in Piombino weilte. Pikanterweise war er dort bereits für Cesare Borgia tätig gewesen, seine Ortskenntnis kam nun Jacopo d'Appiano zugute. Der politische Frontwechsel kümmerte Leonardo kaum, er hatte schon mehreren Herren gedient. Die erhaltenen Skizzen beleuchten seine Überlegungen, mit welchen militärtechnischen Bauten und Vorrichtungen sich der neu-alte Herrscher wirkungsvoll gegen äussere, vor allem aber auch gegen innere Feinde absichern konnte. Selbst genau definierte Dienstpflichten vermochten freilich in Piombino so wenig wie zuvor in Pisa das allgemeine Interesse und die Sensibilität eines Leonardo zu vereinnahmen. Ludwig H. Heydenreich stellt das anschaulich dar: «Alles gezeichnete und geschriebene Material, das uns der Madrider Codex über Leonardos Aufenthalt in Piombino bietet, gewährt uns einen selten lebendigen Einblick in die ungemein vielseitige und dabei gleichsam ‹simultane› Wachsamkeit von Leonardos Auge und Geist. Wenn er am 1. November 1504, dem Tag seiner Ankunft in Piombino, dem Herrn der Stadt seinen grossen Bauplan vorlegt und am selben Tag am Hafen steht und beim Betrachten der Takelage der Fischerboote zugleich das Spiel farbiger Schatten an der hellen Mauerfläche eines Hauses beobachtet, was sein Malerauge entzückt und zu Reflexionen über dieses optische Phänomen anregt, so spüren wir die Allaufgeschlossenheit und Vitalität dieses grossen Geistes, als ob wir neben ihm stünden.»

Es ist reizvoll, sich in Gedanken die beiden grossen Florentiner nebeneinander, miteinander vorzustellen: der eine, gebannt von allen Erscheinungen der Natur, ein Schauender, für den das «Auge das Fenster der Seele» war; der andere, von der Politik besessen, ein rastloser Gehirnmensch, dem Augenschein eher misstrauend. Beide hielten es mit der Erfahrung statt mit Autoritäten; beide haben sie Traditionen gesprengt, freilich auf beinahe entgegengesetzte Weise: Leonardo, indem er das Handwerk des Künstlers zur Wissenschaft emporhob; Machiavelli, indem er umgekehrt an die Stelle einer philosophisch-wissenschaftlichen Disziplin «blosse» Anweisungen für politisches Handeln setzte. Beide waren grosse Projektierer und Anreger, blieben aber als Vollstrecker ihrer Gedanken hinter ihren Plänen zurück. Der Archetypus des *uomo universale* und der politische Monomane: Was haben sie füreinander empfunden? Worüber haben sie miteinander gesprochen? Die erhaltenen Dokumente über die Projekte bei Pisa und in Piombino lassen solche Fragen unbeantwortet. Die Ansicht Kenneth Clarks, beide Männer seien einander freundschaftlich verbunden gewesen, kann nur als vage Vermutung gelten.



Die Toskana, gezeichnet von Leonardo da Vinci

Diese Skizze aus der Vogelperspektive hält die Mitte zwischen Leonardos Landschaftszeichnungen und seinen kartographischen Entwürfen.

Zeitgenössische Kunst in Florenz



Benozzo Gozzoli, Zug der Heiligen Drei Könige (1459/60)

Leben und Kunst in Florenz sind seit der Mitte des 15. Jahrhunderts mit dem Wirken der Familie Medici verbunden. Die hier abgebildeten Fresken befinden sich in der Hauskapelle des Palazzo Medici-Riccardi. Der Künstler löst sich von der



gotischen Tradition und entwickelt Merkmale eines bürgerlichen Realismus. Im Zug der Könige finden wir die Porträts prominenter Zeitgenossen, so das des jugendlichen Lorenzo de' Medici (links, auf dem Schimmel) und vermutlich seines Bruders Giuliano (im blauen Gewand, oben).



Domenico Ghirlandaio, Geburt Mariens (in Santa Maria Novella) und Bestätigung der Regeln des heiligen Franziskus (in Santa Trinità), zwischen 1480 und 1490

Das religiöse Thema und der sakrale Raum einer Kirche täuschen über die fortschreitende Verweltlichung der Kunst nicht hinweg. Wiederum sehen wir Florentiner Prominenz als Teilnehmer am heiligen Geschehen verkleidet (rechts erneut



Lorenzo il Magnifico), dazu die detailfreudige Darstellung vornehmer Bürgerroben und ein patrizisches Interieur sowie die Piazza della Signoria als Kulissen, all das nimmt dem religiösen Inhalt seinen letzten Ernst (und provozierte daher auch den Zorn eines Savonarola). Aber auch formale Elemente bezeugen den Geist der Zeit und der Stadt: die klare Rationalität der Linie, deren – typisch florentinische – Dominanz gegenüber der Farbe, nicht zuletzt die effektvoll gehandhabte Zentralperspektive, die das Geschehen fest im Diesseits verankert.



Leonardo da Vinci, Madonna in der Felsengrotte (1483–1486) und: Madonna mit der Nelke (1473–1475)

Als sich das Ende der stadtstaatlichen Republik Florenz abzeichnete und als bald darauf das Denken eines Machiavelli den überkommenen Horizont der Politik sprengte, überschritt auch die florentinische Kunst den gleichsam noch naiven Realismus der heimischen Tradition in verschiedenen Richtungen. Das verfremdende Zitieren von Zeitgenossen beispielsweise wurde von Raffael ins Universale übertragen



(Stanzen des Vatikan), von Michelangelo sogar völlig aufgegeben. Auch Leonardo ging neue Wege. Während das Marienbild rechts, ein Werk des etwa 22jährigen, noch den Verrocchio-Schüler erkennen lässt, hat sich der Künstler zehn Jahre später, kurz vor seinem Weggang aus der Stadt, auch innerlich über deren Überlieferung hinausbewegt. Die Unbestimmtheit der Linien, das Spiel mit Licht und Schatten, das vieldeutige Dunkel bei der «Felsgrottenmadonna» weisen auf einen neuen, tiefer verstandenen Realismus.



Sandro Botticelli, Madonna del Magnificat (um 1482); Lorenzo di Credi, Geburt Christi

Die beiden mit Leonardo etwa generationsgleichen Maler bleiben mit diesen Bildern innerhalb der Möglichkeiten florentinischer Tradition. Botticelli freilich, der hier bei einer



religiösen Thematik die gleiche Schönlinigkeit und Zartheit seiner Kunst bewahrt wie in seinen berühmten weltlichen Gemälden, wird später, in den Krisenzeiten der Stadt, beeindruckt von Savonarola, ganz andere Ausdrucksmöglichkeiten erproben.

Zeitgenössische Kunst in Florenz

Wir kennen keine Äusserung Machiavellis über die bildende Kunst seiner Zeit. In seinem Geschichtswerk sucht man vergebens nach einer Würdigung der grossen florentinischen Meister. In Leonardo sah er offenbar nur den Militäringenieur, und bei seinen zwei Rom-Besuchen etwa notierte er kein Wort über die allgemein bewunderten antiken und zeitgenössischen Bauwerke der Stadt. So bleibt es für uns höchst unsicher, ob Machiavelli überhaupt ein Sensorium für Malerei, Plastik oder Architektur besass.
Unabhängig davon lässt aber die florentinische Kunst vor und nach der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert Merkmale erkennen, die wir auch in den Schriften des politischen Literaten bemerken können und die der gemeinsamen Physiognomie der Zeit und dem Genius loci zugehören. Erinnert sei hier an den, wie Harald Keller formulierte, «rationalen, männlichen Charakter aller florentinischen Kunst». Erinnert sei besonders an den Siegeszug der Zentralperspektive in der Malerei und die damit zusammenhängende nachmittelalterliche, diesseitsbezogene Sicht der Welt in den Bildern der Renaissance. Hingewiesen sei auch darauf, wie gleichzeitig mit dem Verfall der republikanischen Stadtfreiheit die spezifische Kunsttradition von Florenz in überregionalen Entwicklungen «aufgehoben» wurde: So wie Machiavelli in seinem Denken den Horizont blosser stadtstaatlicher Politik weit hinter sich liess, so überschritten die grössten florentinischen Künstler, ein Michelangelo, ein Leonardo, die Grenzen der heimischen Überlieferung und schufen auch ihre bedeutendsten Werke grossenteils ausserhalb ihrer Vaterstadt. Florentinisches Erbe transzendierte sich selbst.

Zitate aus Briefen und Werken Machiavellis

1. Teil eines Briefes an einen Freund vom 10. 12. 1513 aus dem Exil in Sant'Andrea in Percussina.

«Ich wohne auf dem Lande und bin nach meinem letzten Unglück, alles zusammengerechnet, nicht zwanzig Tage in Florenz gewesen... Welches Leben ich seitdem führe, sollt Ihr hören. Ich stehe mit der Sonne auf und gehe in ein Gehölz, das ich aushauen lasse; dort bleibe ich zwei Stunden, die Arbeit des vorigen Tages nachzusehen und mir mit den Holzhauern die Zeit zu vertreiben, die immer Neckereien haben, entweder untereinander oder mit den Nachbarn...
Dann begebe ich mich ins Wirtshaus an der Strasse, spreche mit

den Durchreisenden, frage um Neuigkeiten aus ihrer Heimat, höre verschiedene Dinge und merke mir den verschiedenen Geschmack und die mannigfaltigen Phantasien der Menschen. Unterdessen kommt die Essenszeit heran, wo ich mit meiner Familie Speisen verzehre, wie sie mein armes Landgut und geringes Vermögen zulässt. Nach Tische kehre ich ins Wirtshaus zurück; dort sind gewöhnlich der Wirt, ein Fleischer, ein Müller, zwei Ziegelbrenner. Mit ihnen vertiefe ich mich den Rest des Tages über ins Criccaspiel oder Trictrac: es entstehen tausend Streitigkeiten; der Ärger gibt tausend Schimpfreden ein. Meistens wird um einen Quattrino gestritten, nichtsdestoweniger hört man uns bis San Casciano schreien. In diese Gemeinheit eingehüllt, hebe ich den Kopf aus dem Schimmel hervor und spotte meines tückischen Geschicks, zufrieden, dass es mich auf diese Weise tritt, weil ich sehen will, ob es sich dessen nicht schämt.

Wenn der Abend kommt, kehre ich nach Hause zurück und gehe in mein Schreibzimmer. An der Schwelle werfe ich die Bauerntracht ab, voll Schmutz und Kot; ich lege prächtige Hofgewänder an und, angemessen gekleidet, begebe ich mich in die Säulenhallen der grossen Alten. Freundlich von ihnen aufgenommen, nähre ich mich da mit der Speise, die allein die meinige ist, für die ich geboren ward. Da hält mich die Scham nicht zurück, mit ihnen zu sprechen, sie um den Grund ihrer Handlungen zu fragen, und herablassend antworten sie mir. Vier Stunden lang fühle ich keinen Kummer, vergesse alle Leiden, fürchte nicht die Armut, es schreckt mich nicht der Tod; ganz versetze ich mich in sie. Weil Dante sagt, es gebe keine Wissenschaft, ohne das Gehörte zu behalten, habe ich aufgeschrieben, was ich durch ihre Unterhaltung gelernt, und ein Werkchen *de principatibus* geschrieben, worin ich die Fragen über diesen Gegenstand ergründe, so tief ich kann, betrachtend, was ein Fürstentum ist, wie viele Gattungen es gibt, wie man sie erwirbt, wie man sie erhält, warum man sie verliert. Wenn Euch je eine meiner Grillen gefiel, dürfte Euch diese nicht missfallen. Einem Fürsten, besonders einem neuen Fürsten dürfte sie willkommen sein; ich widme sie daher der Durchlaucht Giulianos.»

Nach dem frühen Tod Giulianos widmete Machiavelli seine Schrift Lorenzo de' Medici; er änderte auch ihren Titel: aus «de principatibus» wurde «Il Principe», das heisst, die – am Ende unseres Briefausschnitts vorgestellte – ursprüngliche Abhandlung «Über Fürstentümer» wurde durch einen gewichtigen zweiten Teil ergänzt, in dem «der Fürst» und sein politisches Verhalten im Vordergrund stehen und der schliesslich in die Vision eines geeinten Italien einmündet. Dieser zweiten Hälfte sind die beiden folgenden Zitate entnommen, die zu den provozierendsten Partien von Machiavellis Werk gehören. Fortsetzung Seite 54



Piero di Cosimo, Simonetta Vespucci (1500–1520);
Baldassare Peruzzi, Landschaftsbild, Detail (um 1515)

Im Bereich der Kunst hatte die «Entdeckung der Welt und des Menschen» konsequenterweise auch zu neuen, nichtkirchlichen Themen und Aufträgen geführt. Hinter dem speziell in Florenz gepflegten Typus des Einzelporträts (meist als Profilbild) steht als Motiv unverkennbar das antike Bemühen um fortdauernden Ruhm. Es verbindet sich in Pieros spätem



Beispiel mit dem ebenfalls antiken Streben nach der vollkommenen Schönheit. Dieses Ideal sahen viele Zeitgenossen in Simonetta Vespucci, der jung verstorbenen Geliebten des Giuliano de' Medici, verkörpert. Auch der Blick in die Landschaft wurde ein beliebtes Bildsujet. Es ist im abgebildeten Fresko mit einer gekonnten illusionistischen Architekturmalerei verbunden. So wird verständlich, dass der in Siena geborene Peruzzi auch als Bühnenmaler gefragt war.

2. Aus «Il Principe», Kapitel 17, über die Frage, ob es für einen Fürsten «besser sei, geliebt zu werden als gefürchtet, oder umgekehrt».

«Die Antwort lautet, dass es am besten wäre, geliebt und gefürchtet zu sein; da es aber schwer ist, beides zu vereinigen, ist es weit sicherer, gefürchtet zu sein als geliebt, wenn man schon auf eins verzichten muss. Denn von den Menschen lässt sich im allgemeinen so viel sagen, dass sie undankbar, wankelmütig und heuchlerisch sind, voll Angst vor Gefahr, voll Gier nach Gewinn. Solange sie von dir Vorteil ziehen, sind sie dein mit Leib und Seele: sie sind bereit, dir ihr Blut, ihre Habe, ihr Leben, ihre Kinder zu opfern, solange die Not fern ist. Kommt sie aber heran, so empören sie sich. Ein Fürst, der sich ganz auf ihre Versprechungen verlassen und keinerlei anderweitige Vorkehrungen getroffen hat, ist verloren. Denn wer Freunde durch Geld und nicht durch grossherzige Gesinnung gewinnt, erwirbt sie, ohne sie zu besitzen, und kann in der Zeit der Not nicht auf sie zählen. Auch scheuen die Menschen sich weniger, einen Fürsten zu verletzen, der beliebt, als einen, der gefürchtet ist. Denn das Band der Liebe ist die Dankbarkeit, und da die Menschen schlecht sind, zerreissen sie es bei jeder Gelegenheit um ihres eigenen Vorteils willen; das Band der Furcht aber ist die Angst vor Strafe, die den Menschen nie verlässt. Doch muss ein Fürst, der sich gefürchtet machen will, darauf achten, dass er, wenn schon nicht Liebe, so doch keinen Hass erwirbt. Denn man kann sehr wohl gefürchtet sein, ohne gehasst zu werden. Das wird ihm stets gelingen, wenn er das Eigentum und die Frauen seiner Bürger und Untertanen nicht anrührt. Und wenn er auch genötigt wäre, das Blut eines Untertanen zu vergiessen, mag er es ruhig tun, wenn er eine ausreichende Rechtfertigung und offenbaren Grund dazu hat – nur an seinen Besitz darf er nicht rühren. Denn die Menschen vergessen schneller den Tod ihres Vaters als den Verlust des väterlichen Erbes.»

3. Aus «Il Principe», Kapitel 18: «Inwieweit die Fürsten ihr Wort halten sollen».

«Wie rühmlich es für einen Fürsten ist, die Treue zu halten und redlich, ohne Falsch, zu leben, sieht jeder ein. Nichtsdestoweniger lehrt die Erfahrung, dass gerade in unseren Tagen *die* Fürsten Grosses ausgerichtet haben, die es mit der Treue nicht genau nahmen und es verstanden, durch List die Menschen zu umgarnen; und schliesslich haben sie die Oberhand gewonnen über die, welche es mit der Rechtlichkeit hielten. Man muss nämlich wissen, dass es zweierlei Waffen gibt: die des Rechtes und die der Gewalt. Jene sind dem Menschen eigentümlich, diese

den Tieren. Aber da die ersten oft nicht ausreichen, muss man gelegentlich zu den andern greifen. Deshalb muss ein Fürst verstehen, gleicherweise die Rolle des Tieres und des Menschen durchzuführen. Diese Lehre haben die Schriftsteller des Altertums den Fürsten verhüllt gegeben, wenn sie berichten, dass Achilles und viele andere Fürsten der Vorzeit dem Zentaur Chiron zur Erziehung anvertraut wurden. Dass ein Fürst einen Lehrmeister bekommt, der halb Mensch und halb Tier ist, soll nichts anderes heissen, als dass er es verstehen muss, die Natur beider zu vereinigen, und dass eine allein keinen Bestand hat. Da also ein Fürst imstande sein muss, die Natur eines Tieres anzunehmen, so muss er sich den Fuchs und den Löwen aussuchen; denn der Löwe ist wehrlos gegen Schlingen, der Fuchs gegen Wölfe. Man muss also Fuchs sein, um die Schlingen zu kennen, und Löwe, um die Wölfe zu schrecken. Diejenigen, die sich einfach nach dem Löwen richten, verstehen ihre Sache schlecht. Ein kluger Fürst kann und darf demnach sein Wort nicht halten, wenn er dadurch sich selbst schaden würde oder wenn die Gründe weggefallen sind, die ihn bestimmten, es zu geben. Wenn alle Menschen gut wären, wäre diese Vorschrift nicht gut; da sie aber schlecht sind und dir die Treue nicht halten würden, brauchst du sie ihnen auch nicht zu halten. Auch hat es einem Fürsten noch nie an rechtmässigen Gründen gefehlt, um seinen Wortbruch zu beschönigen. Man könnte hierzu unzählige Beispiele aus neuerer Zeit anführen und zeigen, wie viele Friedensverträge und Versprechungen eitel und nichtig geworden sind durch die Treulosigkeit der Fürsten; und wer am besten verstanden hat, den Fuchs zu spielen, ist am besten weggekommen. Man muss nur verstehen, der Fuchsnatur ein gutes Ansehen zu geben, und ein Meister sein in Heuchelei und Verstellung; denn die Menschen sind so einfältig und gehorchen so leicht dem Zwang des Augenblicks, dass ein Betrüger stets einen finden wird, der sich betrügen lässt. Ich will von den neueren Beispielen eines nicht unerwähnt lassen. Papst Alexander VI. tat und sann nichts weiter, als die Menschen zu betrügen, und stets fand er eine Gelegenheit dazu. Kein Mensch hat je seine Versprechungen so nachdrücklich beteuert, so feierlich beschworen und so leicht gebrochen; nichtsdestoweniger gelangen ihm alle seine Betrügereien nach Wunsch, weil er die Welt von dieser Seite vorzüglich kannte. Es ist also nicht nötig, dass ein Fürst alle aufgezählten Tugenden besitzt, wohl aber, dass er sie zu besitzen scheint. Ja, ich wage zu behaupten, dass sie schädlich sind, wenn man sie besitzt und stets ausübt, und nützlich, wenn man sie zur Schau trägt. So muss der Fürst Milde, Treue, Menschlichkeit, Redlichkeit und Frömmigkeit zur Schau tragen und besitzen, aber wenn es nötig ist, imstande sein, sie in ihr Gegenteil zu verkehren....

Fortsetzung Seite 80



Jacopo da Pontormo, Cosimo de' Medici («der Alte»).
Giorgio Vasari, Lorenzo de' Medici
(«der Prächtige»), 1534

Die grosse heroische Zeit in Politik und Kunst war für Florenz – nach einer Krisenphase, die etwa durch die Lebensdaten



Machiavellis markiert wird – zu Ende gegangen. Die Medici, nunmehr absolutistische Herrscher der Toskana, pflegten und förderten die Erinnerung an ihre mittlerweile legendenumwobenen Ahnen. Historische «Idealbildnisse» wurden in Auftrag gegeben – schöne Malerei, die freilich die Sprache einer von Grund auf gewandelten Epoche spricht.

Der Theaterautor

Però se alcuna volta io rido o canto
Facciol, perché non ho se non quest'una
Via, da sfogar il mio angoscioso pianto.

Machiavellis Arbeiten für die Bühne entstanden, ebenso wie die grossen politischen Schriften, in den Jahren seiner Verbannung. Für den zur politischen Untätigkeit gezwungenen, gleichwohl weiterhin von der Politik besessenen Geist stellten die Komödien innerhalb seiner literarischen Produktion eher Nebenergebnisse dar. Dennoch sind sie alles andere als die unbeholfenen Versuche eines Dilettanten. Vor allem die «Mandragola», datierbar zwischen 1517 und 1520, braucht keinen literarhistorischen Vergleich zu scheuen. Sie spiegelt trefflich den Zeitgeschmack und ist darüber hinaus ein sehr persönliches Werk ihres Verfassers.
Das weltliche Theater erlebte seine «Renaissance» vergleichsweise spät. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts begann man, die antiken Komödien eines Plautus und Terenz nicht mehr lateinisch, sondern in italienischer Übersetzung auf die Bühne zu bringen. Erst nach der Jahrhundertwende trat dann ein, was in der bildenden Kunst schon über hundert Jahre zuvor erreicht war: die schöpferische Anverwandlung des alten Vorbildtypus durch eigene, neue Impulse.
Anlässe für Aufführungen boten die grossen Feste der Stadt, allen voran der Karneval, oder auch prunkvolle Hochzeiten, Taufen und Empfänge befreundeter Potentaten. Neben den bei solchen Gelegenheiten üblichen aufwendigen Triumphzügen durch die Strassen, neben den Gesangsdarbietungen, Tanzvorstellungen und Gastgelagen stellte die Inszenierung einer Komödie einen nicht gerade spektakulären, wenn auch exklusiven Programmpunkt dar, lokalisiert nicht selten im rückwärtigen Garten eines Palazzo, also nur für geladene Gäste gedacht. Als Bühne diente ein ad hoc gezimmertes Gerüst, das nach der Aufführung rasch wieder entfernt werden konnte. (Das erste feste Theater in Florenz, das *Teatro Mediceo* in den Uffizien, wurde erst von 1586 bis 1589 eingerichtet.) Anders als die nur wenige Tage währende Nutzung des Bühnenbaus erwarten liesse, kümmerte man sich um seine Ausstattung mit grosser Sorgfalt und bedeutendem Aufwand. Renommierte Künstler wurden als Bühnenbildner bestellt – bald gab es auch Spezialisten unter ihnen –, die zunächst Skizzen anfertigten, wohl auch einmal einen gemalten Prospekt, bevor sie den Aufbau begannen.
Mit den Arbeiten fürs Theater bot sich gerade den Malern eine



Baldassare Lanci, Entwurf für ein Bühnenbild, 1569

Die streng perspektivische Zeichnung zeigt als Ort der Handlung detailgenau die Piazza della Signoria in Florenz. Schon die 50 Jahre früher geschriebenen Komödien Machiavellis spielen nicht mehr, wie lange üblich, in der bei Vitruv beschriebenen Anonymität, sondern im Hier und Jetzt: «Euer Florenz ist dies, ein andermal wird's Rom sein oder Pisa», heisst es im Prolog zur «Mandragola».



Darstellung einer Piazza, von Franciabigio (?)

Dieses Bild gibt der Wissenschaft bis heute Rätsel auf. Es wurde auch schon Piero della Francesca, Domenico Ghirlandaio und dem Architekten Guiliano da Sangallo zugeschrieben. Der Bildsinn ist ebenfalls umstritten. Einige Forscher sehen in der Tafel den Entwurf für das Bühnenbild der Uraufführung von Machiavellis «Mandragola».



Tätigkeit an, auf die sie in mancherlei Weise schon vorbereitet waren. Unterschwellig theaternahe Elemente – etwa Abbildungen prominenter Zeitgenossen in religiösen Darstellungen – hatten bereits Savonarolas Zorn hervorgerufen. Auch waren Anregungen von den Aufführungen geistlicher Spiele auf die Malerei ausgegangen. Und manche Bildkompositionen, zweigeteilt in eine überlegt arrangierte Personengruppe und ein auf sie abgestimmtes Architekturensemble, erinnern unmittelbar an Bühnenszenen. So ist es nicht verwunderlich, dass zum Beispiel die städtische Kulisse auf einem der Franziskus-Fresken, die Ghirlandaio in der Sassetti-Kapelle geschaffen hatte, später mit nur geringfügigen Abänderungen für die Szenerie einer Komödie verwendet werden konnte. Vor allem aber war es die Beherrschung der Linearperspektive, welche den Malern schon bisher die Möglichkeit gegeben hatte, die Illusion dreidimensionaler Räume zu schaffen. Diese Kunst schien nun in der Als-ob-Realität des Theaters erst ans Ziel ihrer Bestimmung gelangt zu sein. Nicht nur die Fläche eines Gemäldes, der Raum selbst wurde nun Schritt für Schritt den Gesetzen des täuschenden Scheins unterworfen. In diesem Rahmen konnte die Aufführung eines Dramas ein Mass an Illusionismus gewinnen, das sie in der Antike nie besessen hatte – ein Umstand, der in Wechselwirkung mit der Entwicklung der dramatischen Produktion stand. Auch die Wahl des Ortes, an dem die Handlung spielte, trug dazu bei, den Unterschied zwischen der vorgespiegelten und der wirklichen Realität vergessen zu lassen: Man verlegte den Schauplatz aus der in Vitruvs fünftem Buch beschriebenen Anonymität ins Hier und Jetzt: «Euer Florenz ist dies, ein andermal wird's Rom sein oder Pisa», heisst es im Prolog der «Mandragola». Der Einfühlung der Zuschauer stand nichts mehr im Wege.

Das Genre der Komödie entsprach Machiavelli offensichtlich. Dass die witzig-ironische Sprechweise einen Teil seines Wesens ausdrückte, bezeugen schon manche seiner «Freundschaftlichen Briefe»; und die Kenntnis der erotischen Sphäre war ebenfalls nicht bloss angelernt – seine Beziehungen zur Sängerin Barbera, welche die Canzonen zur «Mandragola» bei einer Aufführung in Faenza sang, stehen für viele andere. Machiavelli betrachtete die poetische Beschäftigung als willkommene Ablenkung, als Zerstreuung angesichts der Misere seiner Verbannung, «zu mildern seines tristen Daseins Leid», wie er wiederum im Prolog der «Mandragola» mitteilen lässt. Als sein Freund Guicciardini, der päpstliche Gouverneur der Romagna, die Aufführung des Stückes in Faenza vorbereitete, leitete er einen Brief an den Autor so ein: «Ich beginne, Euch über die Komödie zu antworten; denn sie scheint mir nicht zu den unwichtigsten Angelegenheiten zu gehören, womit wir beschäftigt sind... Auch ist Erholung nötiger

Kurzbesprechungen

Joseph Beuys

Unter dem Titel «Braunkreuz» stellt das **Westfälische Landesmuseum in Münster** eine Werkgruppe von Joseph Beuys vor, die vorwiegend in den sechziger Jahren – im Zusammenhang mit der Fluxus-Bewegung und dem Beginn von Beuys' Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Akademie – enstandene Arbeiten umfasst. Braun als «der tragende Farbstoff des Organischen» und das Kreuz «in der Spannweite zwischen der einfachen Markierung und dem beladenen Symbol» hat Beuys in der Formel «Braunkreuz» zu einem Sammelnamen zusammengefasst, «der in beiden Silben besondere Assoziationen auslöst». Die Arbeiten, die in dieser Zusammenstellung zum erstenmal in Deutschland gezeigt werden, sind noch **bis Mai** zu sehen

Schweizer Kunst der fünfziger Jahre

Im Rahmen der 4. Europäischen Kulturtage **Karlsruhe** veranstaltet die **Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais** eine Ausstellung, die der Schweizer Kunst der fünfziger Jahre gewidmet ist. Dabei sollen die gegensätzlichen künstlerischen Strömungen dieser Epoche in der Schweiz – Konstruktive Kunst / Tachismus – in einer repräsentativen Schau gezeigt werden. Zugleich wird damit auch ein interessantes Kapitel europäischer Kunstgeschichte am Beispiel der Schweiz eindrücklich dargestellt. Unter den 120 Werken, die aus Schweizer Museums- und Privatbesitz stammen, befinden sich Arbeiten von Hans Aeschbacher, Max Bill, Alberto Giacometti, Robert Müller, Jean Tinguely, Wolf Barth, Franz Fedier, Fritz Glarner, Camille Graeser, Rolf Iseli, Lenz Klotz, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, Max von Moos, Wilfried Moser, Charles Rollier, Varlin und Hugo Weber. **(12.4.–22.6.)**

Brot und Not in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Das **Musée de l'Alimentation in Vevey** zeigt **bis zum 1. Juni** Gemälde, graphische Blätter, Plakate und Skulpturen von Käthe Kollwitz, Pablo Picasso, Alois Carigiet, Lovis Corinth, Max Liebermann, Oskar Kokoschka, Camille Pissarro und anderen, die überdeutlich bezeugen, wie Hunger und Elend im ganzen 20. Jahrhundert gegenwärtig waren (und immer noch sind). Die Ausstellung illustriert einen wesentlichen Aspekt der äusserst turbulenten Geschichte unseres Jahrhunderts, die in den gezeigten Werken schlaglichtartig erfassbar, ja erlebbar wird. Deutschland steht dabei im Vordergrund. Schweizer Plakate zeigen die Bedeutung des Themas auch für unser Land, sei es als Werbung für den Mehranbau im Zweiten Weltkrieg oder als Appell zur Unterstützung von weltweit tätigen Hilfswerken.

Jean Fautrier

Jean Fautrier (1898–1964) ist trotz später Ehrungen weitgehend unbekannt geblieben. Erst in den letzten Jahren wurde er durch eine Retrospektive in Köln sowie durch verschiedene grössere Werkausstellungen (Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Graphik) einem breiteren Publikum vorgestellt. Fautrier suchte in seinen Bildern – im Gegensatz zur Avantgarde – nicht den Ausbruch aus den Konventionen der Bilderfindung, sondern die Einbettung seiner malerischen Vorstellungen in die Tradition Chardin/Cézanne. Zugleich war er jedoch ein wacher, sensibler und scheuer Zeitgenosse, zu sehr Psychologe des Bildgegenstandes, als dass er sich nur mit der Rolle des Weiterführens von Malkultur begnügt hätte. Die Ausstellung im **Kunsthaus Zürich** entstand in Zusammenarbeit mit dem Stedelijk Museum Amsterdam und widmet sich dem Frühwerk, den sogenannten «schwarzen Bildern» und Skulpturen, die zwischen 1925 und 1935 entstanden sind. **Bis 4. Mai.**

Raumkonzepte – Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910–1930

Diese interdisziplinäre Ausstellung wird gemeinsam vom Theatermuseum der Universität Köln und der **Galerie im Städel, Frankfurt,** durchgeführt und ist zugleich eine ergänzende Parallelveranstaltung zur Eröffnungsausstellung der neuen **Kunsthalle Frankfurt,** welche «Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert» zum Thema hat. Ausgangspunkt der Ausstellung ist der reichhaltige, jedoch wenig bekannte Bestand des Theatermuseums an Entwürfen und Modellen, insbesondere der russischen Konstruktivisten (z. B. Popowa, Exter, Lissitzky, Stenberg), aber auch des Bauhauses (Moholy-Nagy, Kandinsky, Schlemmer u. a.) sowie zahlreicher anderer Künstler dieser Zeit. Einer konzentrierten Zusammenstellung von 160 Theater-Exponaten wird eine Auswahl von 80 repräsentativen Leihgaben aus dem Bereich der freien Kunst, vornehmlich der Malerei, zugeordnet. **Bis 25. Mai.**

als je bei so trüben Aussichten.» Diese Worte, geschrieben im Dezember 1525, ein dreiviertel Jahr nach der verheerenden Schlacht von Pavia, mögen an das von Hugo von Hofmannsthal wiederaufgenommene Novalis-Wort erinnern: «Nach verlorenen Kriegen muss man Lustspiele schreiben.»
Bedeutsamer als wegen ihres biographisch-historischen Kontextes erscheint uns die «Mandragola» freilich aus einem anderen Grund; zielt sie doch – obwohl nur literarische Gelegenheitsarbeit, trotzdem durchaus vergleichbar mit den politischen Schriften – ins Zentrum Machiavellischen Denkens. Gehen wir von einer scheinbar nebensächlichen Überlieferung aus: Im Erstdruck lesen wir als Namen unserer Komödie «Callimaco e Lucretia». Diese gegen Machiavellis Willen verwendete, eher traditionelle Überschrift liess der Autor in den folgenden Ausgaben gegen den ungewöhnlichen Titel «La Mandragola» austauschen. Das scheint ihm wichtig gewesen zu sein. Als «Mandragola» bezeichnet im Stück der junge Callimaco den Trank, welcher der schönen Frau des alten Nicia Fruchtbarkeit verleihen soll. In Wirklichkeit geht es dem vorgeblichen Arzt darum, diese Dame für sich zu gewinnen. Er verbindet mit der Rezeptur des Tranks eine selbst für den törichten Nicia anfangs verdächtige Prozedur, die dem Liebhaber dazu verhelfen soll, ans Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Zuerst die angenommene Autorität eines Arztes, später die erkaufte Heuchelei eines Beichtvaters und die Beihilfe der übertölpelten Mutter überwinden schliesslich sogar die Unnahbarkeit einer Lucretia, die sich bis dahin ihrer antiken Namenspatronin würdig erwiesen hatte. Das eben meint der Titel «Mandragola»: den Triumph der Mittel, der klug gewählten und bedenkenlos eingesetzten Methoden. Diese, nicht die mitwirkenden Personen bestimmen das Geschehen. Gewiss lebte schon die antike Komödie von den Listen der Parasiten und intrigierenden Sklaven. Aber die gezielte Verkehrung von anerkannten Autoritäten in blosse Vehikel zum Erfolg, das ist neu und verdeutlicht, dass die Machiavellischen Einsichten nicht bloss in der Politik, sondern auch im privaten Bereich gelten, dass sie letztlich anthropologisch begründet sind: die Komödie als Exempel, mehr noch – als poetisches Experiment, das den Wahrheitsgehalt eines pessimistischen Menschenbildes für die Zuschauer überprüfbar macht. Um keinen Zweifel am Gemeinten aufkommen zu lassen, ergibt sich am Schluss nicht das übliche Happy-End, das ja nicht nur eine poetische, sondern auch eine halbwegs moralische Gerechtigkeit verlangt. Das Glück Callimacos und Lucretias dagegen ist ein anstössiges. Wer die «Mandragola» nur als Vorläuferin der Commèdia dell'arte einstuft, schätzt sie zu harmlos ein. Nicht zufällig blieb das Stück über Jahrhunderte ohne Aufführung, mit ähnlichen Argumenten verfemt wie «Il Principe».



Du
‹Ich glaube an unverbrüchliche Werte und fühle mich ihnen verpflichtet.›
Alois Carigiet
A. CARIGIET
Vor 45 Jahren malte Alois Carigiet dieses Plakat.
Seither erscheint das du Monat für Monat.
Mit einem Abonnement können Sie sich
und andern zwölfmal im Jahr eine Freude machen.

Schweiz

Aarau	Kunsthaus **Wilhelm Jaeger.** Bis 27.4. **Christoph Storz.** Bis 27.4.
Basel	Architekturmuseum **Atelier 5, Bern.** 12.4.–25.5.
	Gewerbemuseum / Museum für Gestaltung **Hans Danuser.** Drei Photoserien. Bis 13.4. **Niklaus Stoecklin.** Reihe Schweizer Plakatgestalter III. 15.4.–1.6.
	Kunsthalle **Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis.** Bis 4.5.
Bern	Kunsthalle / Kunstmuseum **GSMBA.** Ausstellung der Sektion Bern. 19.4.–1.6.
	Kunstmuseum **Künstler und Plakate.** Bis 20.4.
Chur	Bündner Kunstmuseum **Joseph Beuys.** Ölfarben 1949–1967. 12.4.–8.6.
Fribourg	Musée d'art et d'histoire **Jean-Pierre Humbert.** 11.4.–11.5. **Emile Angéloz.** 26.4.–6.6.
Genf	Musée Rath **450 Jahre Reformation.** 10.4.–12.6.
	Musée d'art et d'histoire **Alexandre Perrier (1862–1936).** Retrospektive. 10.4.–21.5.
Ittingen	Kartause **René Ed. Brauchli.** Bis 4.5. **Paul Bodmer.** Graphik. Bis 18.5. **Eva Diener.** Bis 1.6.
Lausanne	Musée cantonal des beaux-arts **A. Louis Ducros.** Bis 19.5. **Louis Soutter, Arnulf Rainer.** Bis 19.5.
	Musée de l'Elysée **Raymond Burnier.** L'amour de l'Inde. Photographien. Bis 27.4. **Jacques-Henri Lartigue.** Retrospektive. Bis 27.4. **Eugène Atget.** Bis 27.4.
Lugano	Villa Malpensata **Ugo Mulas.** Photographien 1928–1973. Bis 13.4. («du»-Journal 2/85) ○
Luzern	Kunstmuseum **Eva Stürmlin.** Preisträgerin des Prix Nordmann 1985. Bis 16.4.
Martigny	Fondation Pierre Gianadda **Gaston Chaissac.** Bis 4.5.
Olten	Kunstmuseum **Lenz Klotz.** Arbeiten auf Papier 1954–1985. Bis 20.4.
Pfäffikon	Seedamm-Kulturzentrum **Eric Kappeler.** Bildhauer. Bis 13.4. **Peter Ritzer.** Landschaftsmaler. Bis 13.4.
Solothurn	Kunstmuseum **Peter Emch.** Zeichnungen 1980–1984. Bis 27.4. **Jean Mauboulès.** Collagen, Skizzen, Skulpturen. Bis 25.5.
St. Gallen	Kunstverein **Peter Kamm.** 12.4.–10.5.
Thun	Kunstmuseum **Franz Anatol Wyss.** 10.4.–19.5.
Vevey	Musée de l'Alimentation **Brot und Not in der Kunst des 20. Jahrhunderts.** Bis 1.6.
Winterthur	Kunsthalle **Meret Oppenheim.** 15.4.–24.5.
	Kunstmuseum **Camille Graeser.** Zeichnungen. Bis 4.5. **Urs Lüthi.** Sehn-Sucht. Fragmente eines Selbstporträts. 6.4.–25.5.
Zug	Kunsthaus Zug / Museum in der Burg **Johann Michael Bossard.** Ein Leben für das Gesamtkunstwerk. Bis 25.5.
Zürich	Helmhaus **Gottfried Honegger.** Bis 28.4.
	Kunsthaus **Gustave Moreau (1826–1898).** Bis 25.5. ○ **Jean Fautrier.** Werke 1925–1935. Bis 4.5. **Richard Paul Lohse.** Zeichnungen 1939–1985. Bis 19.5
	Museum Bellerive **Textilkunst 1960–1985.** Bis 4.5.
	Museum für Gestaltung / Kunstgewerbemuseum / Schule für Gestaltung **Abschlussarbeiten 1986.** Bis 11.5.
	Museum Rietberg **Teppiche aus dem Orient in der Sammlung des Rietbergmuseums.** Bis 13.4.

Deutschland

Aachen	Neue Galerie – Sammlung Ludwig **Spuren des Heiligen in der Kunst der Gegenwart.** Bis 28.9.
Berlin	Kupferstichkabinett **Lovis Corinths Fridericus Rex.** Der Preussenkönig in Mythos und Geschichte. Bis 20.4.
	Staatliche Kunsthalle **Absolut modern sein.** Culture technique in Frankreich 1889–1937. Bis 8.5.
Bielefeld	Kunsthalle **Landschaft in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts.** 13.4.–22.6.
	Kunstverein **Rudolf Jahns.** Konkrete Landschaften. Bis 20.4.
Bonn	Städtisches Kunstmuseum **Nicola de Maria.** Zeichnungen. Bis 27.4.
	Haus an der Redoute **Künstlergruppe 77/elf.** Bis 14.4.
Bremen	Gerhard-Marcks-Haus **Gustav Adolf Schreiber.** Kriegsallegorien 1943–1951. Bis 13.4.
Dortmund	Museum am Ostwall **Rudolf Schoofs.** Stadtlandschaften, Landschaften, Zeichnungen. Bis 20.4.
Duisburg	Wilhelm-Lehmbruck-Museum **Ernst Ludwig Kirchner.** Zeichnungen, Druckgraphik, Dokumente. Bis 29.6.
Düsseldorf	Städtische Kunsthalle **Ein anderes Klima.** Künstlerinnen gebrauchen neue Medien. Bis 11.5.
Frankfurt	Städtische Galerie im Städel **Raumkonzepte.** Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910–1930. Bis 25.5.
	Schirn-Kunsthalle Frankfurt **Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert.** Bis 19.5.
Hamburg	Kunsthalle **Oskar Kokoschka.** Die frühen Jahre. Bis 13.4. **Siegfried Anzinger.** Werke auf Papier. 11.4.–11.5.
	Kunstverein **Spanische Bilder.** Bis 27.4.
Hannover	Kestner-Gesellschaft **Jean-Charles Blais.** Bis 20.4
Karlsruhe	Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais **Konstruktion und Geste.** Schweizer Kunst der fünfziger Jahre. 12.4.–22.6

Köln	Kölnischer Kunstverein **Sieben Skulpturen.** 26.4.–1.6.
Konstanz	Kunstverein **Gedächtnisausstellung Malter Matysiak (1915–1985).** Bis 27.4.
München	Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung **Altägyptische Skulpturen – moderne Plastik.** 18.4.–22.6.
	Museum Villa Stuck **Odilon Redon (1840–1916).** Bis 1.6. Atelierbau: **Antoni Gaudi (1852–1926).** 11.4.–8.6.
	Städtische Galerie im Lenbachhaus **Günter Brus.** 9.4.–1.6.
Mannheim	Städtische Kunsthalle **Gianfredo Camesi.** Bis 13.4
Münster	Westfälisches Landesmuseum **Joseph Beuys.** «Braunkreuz». Bis Mai
	Westfälischer Kunstverein **Uwe Meier-Weitmar.** Skulpturen. 2.–13.4.
Stuttgart	Forum für Kulturaustausch **Graphik des deutschen Expressionismus.** 15.4.–6.7.
Ulm	Museum Ulm **Kunstförderung Baden-Württemberg.** Bis 20.4.
Tübingen	Kunsthalle **Pablo Picasso.** 180 Meisterwerke. 5.4.–25.5.

Österreich

Graz	Neue Galerie **Hubert Schmalix.** 11.4.–4.5
Linz	Neue Galerie der Stadt Linz im Wolfgang-Gurlitt-Museum **3. Internationale Triennale der Zeichnung 1985.** Bis 11.5.
Salzburg	Rupertinum **Alfred Kubin.** Frühe Zeichnungen. Bis 15.6. **Pablo Picasso.** Suite Vollard. Bis 19.5. **Nils-Udo.** Photoinstallationen. 19.4.–29.6
Wien	Museum des 20. Jahrhunderts **Vom Zeichnen.** Aspekte der Zeichnung 1960–1985. Bis 27.4. **Erika Giovanna Klien.** Bis 3.5.
	Palais Liechtenstein **Jacques Prévert.** 11.4.–29.5. **Tibor Gayor.** Bis 27.4. **Two of us.** Britische Photographie nach 1945. 14.4.–29.5.

Frankreich

Bordeaux	Musée d'art contemporain **Enzo Cucchi.** Werke 1985. Bis 27.4. **Richard Artschwager.** Werke 1962–1985. Bis 27.4.
Paris	Centre Georges Pompidou **Wien 1880–1938.** Bis 5.5. («du» 6/85) ○
	Grand Palais **Von Rembrandt bis Vermeer.** Bis 30.6
	Musée d'art moderne de la ville de Paris **Bernard Saby.** Retrospektive. Bis 13.4. **Joseph Kutter (1894–1941).** Bis 6.4.
	Musée du Louvre **Pastelle aus dem 19. Jahrhundert.** Bis 9.6.
	Musée du Luxembourg **James Pradier.** Statues de chair. Bis 4.5.
	Petit Palais **Rembrandt.** Kupferstiche. Bis 20.4.

Italien

Florenz	Biblioteca Nazionale **Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts.** Bis 29.4.
	Museo del Bargello **Donatello.** Bis 31.5
Neapel	Museo Archeologico **Napoli Antica.** Bis 15.4
Venedig	Ca'Rezzonico **Tiepolo.** Bis 6.4.
	Museo Correr **Zeichnungen aus der Sammlung des Museums (15. bis 19. Jahrhundert).** Bis 7.4.
	Palazzo Ducale **Venedig und die Verteidigung der Levante.** Bis 20.7.

England

London	Barbican Art Gallery **Art and Time.** Das Konzept «Zeit» in der modernen Kunst. Bis 27.4
	Tate Gallery **40 Jahre moderne Kunst 1945–1985.** Bis 27.4. **David Hockney.** Lithographien. Bis 11.5.
	Victoria and Albert Museum **British Textile Design (18. bis 20. Jahrhundert).** Bis 1.6. **Roger Mayne.** Photographien. Bis 1.6.
	Whitechapel Art Gallery **Painter-Sculptors des 20. Jahrhunderts.** Bis 27.4.

USA und Kanada

New York	Solomon R. Guggenheim Museum **Jack Youngerman.** Bis 27.4. **Naum Gabo: 60 Jahre Konstruktivismus.** Bis 27.4. **Charles Seliger.** Bis 18.5.
	Metropolitan Museum **Die Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein.** Bis 1.5. («du» 11/85) ○
	Museum of Modern Art **Ludwig Mies van der Rohe.** Zum 100. Geburtstag. Bis 15.4 **Richard Serra.** Bis 13.5.
	Whitney Museum **Jennifer Bartlett, Susan Rothenberg, Therry Winters.** Bis 27.4. **Eric Fischl.** Bis 11.5. **Alex Katz.** Bis 15.6 **Yasuo Kuniyoshi.** 11.4.–19.6.
Ottawa	National Gallery of Canada **Vatikanischer Glanz: Meisterwerke des Barock.** Bis 11.5.
Toronto	Art Gallery of Ontario **Christopher Pratt.** Bis 20.4. **Milton Avery.** Kanadische Landschaftsmalerei. Bis 13.4. **Edouard Manet.** Drucke. Bis 11.5.
Washington	National Gallery **Mark Rothko.** Seagram Murals (1958–1959). Bis April **Winslow Homer.** Aquarelle. Bis 11.5. («du»-Journal 1/86) ○ **Jacques de Gheyn (1565–1629).** Zeichnungen. Bis 11.5 **Selections from John and Mable Ringling Museum.** 6.4.–29.9.
	Smithsonian Institution **Relief Sculpture from the Hirshhorn Museum Collection.** Bis 13.4. **Hollywood.** Legend and Reality. 17.4.–15.6.

○ Die mit einem Punkt gekennzeichneten Ausstellungen sind in diesem oder einem früheren Heft besprochen.



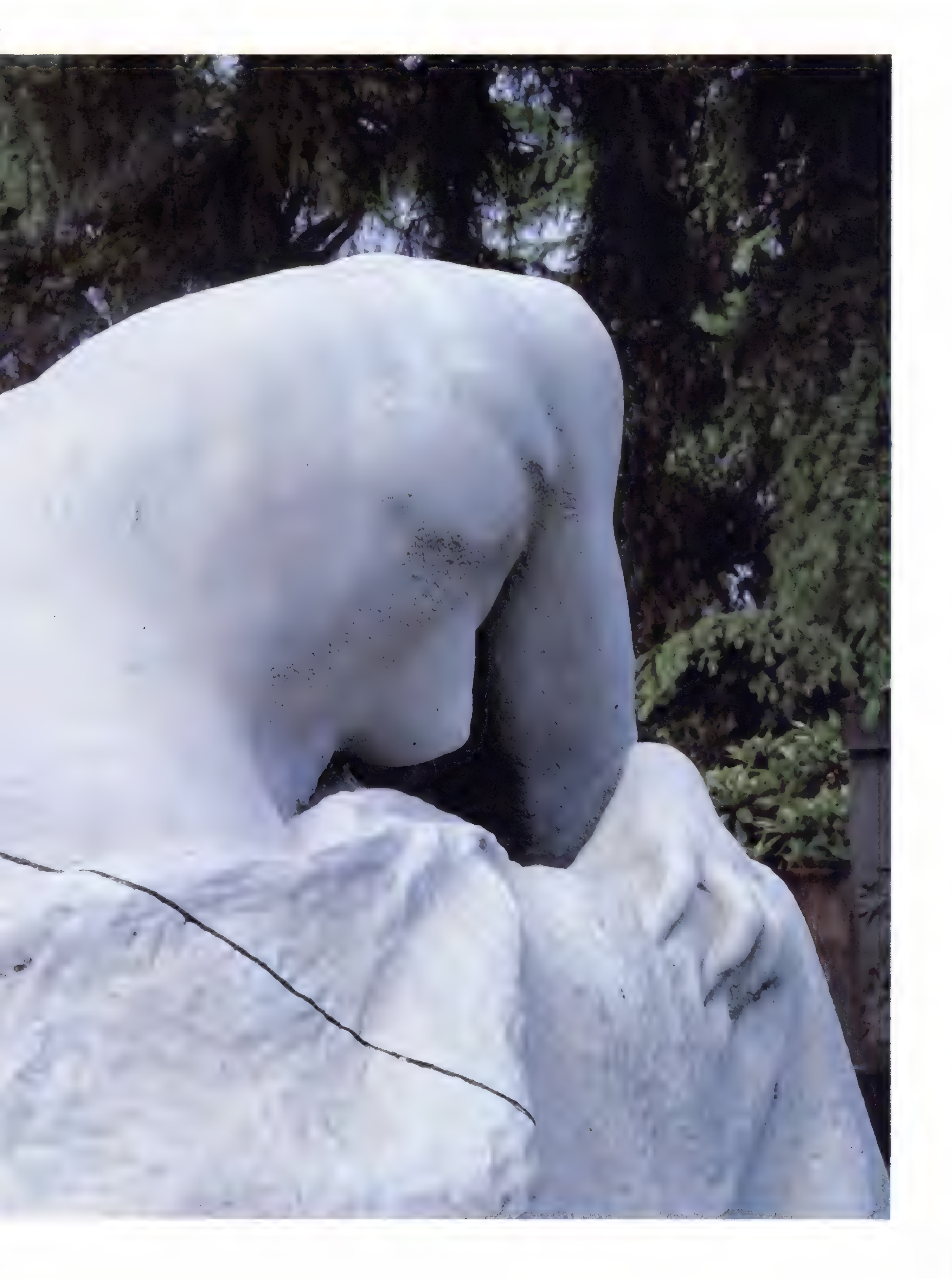
Wonnen der Wehmut

Bilder von südlichen Friedhöfen

Photos: Giorgio von Arb
Text: Andreas Langenbacher

Wenn Zeit und Geschichte das sind, was der Mensch mit dem Tode macht, so scheinen wir tatsächlich in einer Zeit nach der Zeit, nach der Geschichte – aber auch nach dem Tode zu leben.

Während uns das Sterben, multimedial vermittelt, immer näher gerückt wird, uns aber zugleich durch die Form dieser Vermittlung ins Fiktive oder Hyperreale entzogen bleibt, ist der Tod augenlos geworden. In unserem starr gebannten Blick auf ihn





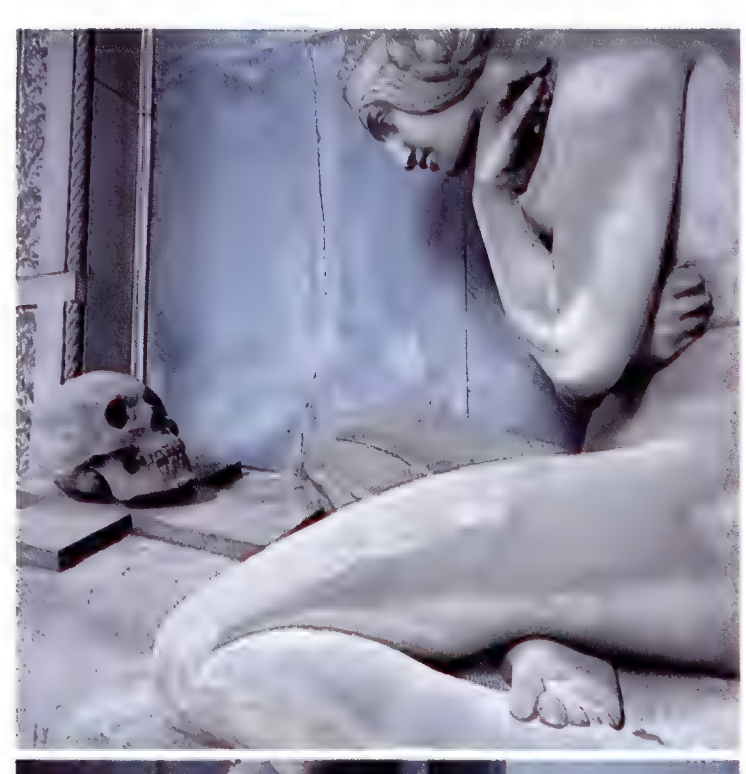


blickt nichts zurück. Auf unseren Grabstätten, wo unsere Angehörigen liegen, wendet er uns einheitlich genormt den Rücken zu. Und wir sind froh darum – damit wir wieder hinzuschauen wagen und beteuern dürfen: betroffen zu sein. Auf seine kalte Schulter klopfen wir flüchtig einen Namenszug, eine Jahreszahl, damit basta und ab. Was bleibt: Chronos, der seine Kinder als Schnellimbiss verschlingt.

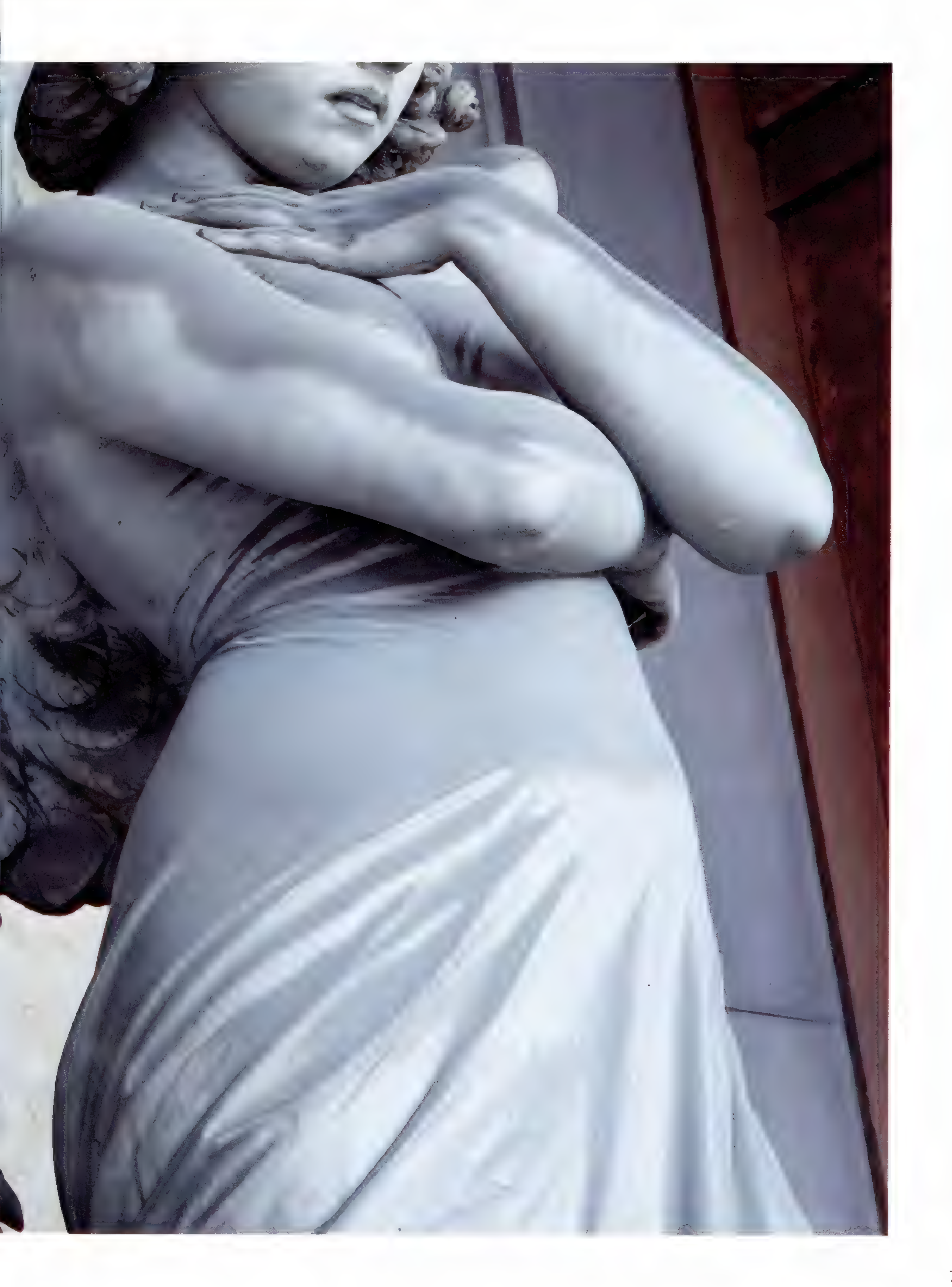
Unsere Toten: In einer streng geometrischen Auslegeordnung lassen wir sie strammstehen wie eine Phalanx von Kriegern hinter ihren Schildern, damit sich keiner durch dieses Raster hindurch in einem individuellen Ausdruck Bewegung erschafft, ausschert und uns hinterrücks auf du und du packt. Es ist schon wahr: «Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht.»

Ich blättere in einer Grabmalverordnung: fünfzig Artikel, wovon mehr als die Hälfte sich auf Grösse, Material, Form und das Setzen der Grabmäler beziehen, damit, wie es bereits in einem der ersten Artikel heisst, kein «Wildwuchs» entsteht. Ein Beispiel solchen Wildwuchses kann ein auf dem Grabstein dargestelltes Canabisblättchen sein – plastisches Requiem von Freunden auf einen Freund des Hanfs –, beanstandet durch die beigezogene Grabmalkommission, welche gegen Geschmacklosigkeiten, Kitsch und Kommerz vorzugehen hat. Die Bausteine jener Festung, die wir gegen den Tod errichten, haben eben einheitlich, «dicht» und monochrom zu sein. Sie haben vergessen zu lassen, dass Sterben mehr als ein allgemeines, verwaltbares Übel ist. «Erfreulicherweise sind auf neueren Grabfeldern weit weniger unruhig wirkende Grabmäler anzutreffen als auf älteren», lese ich im Geschäftsbericht eines Bestattungs- und Friedhofamtes, wie einen die Summe ziehenden Kommentar dazu.

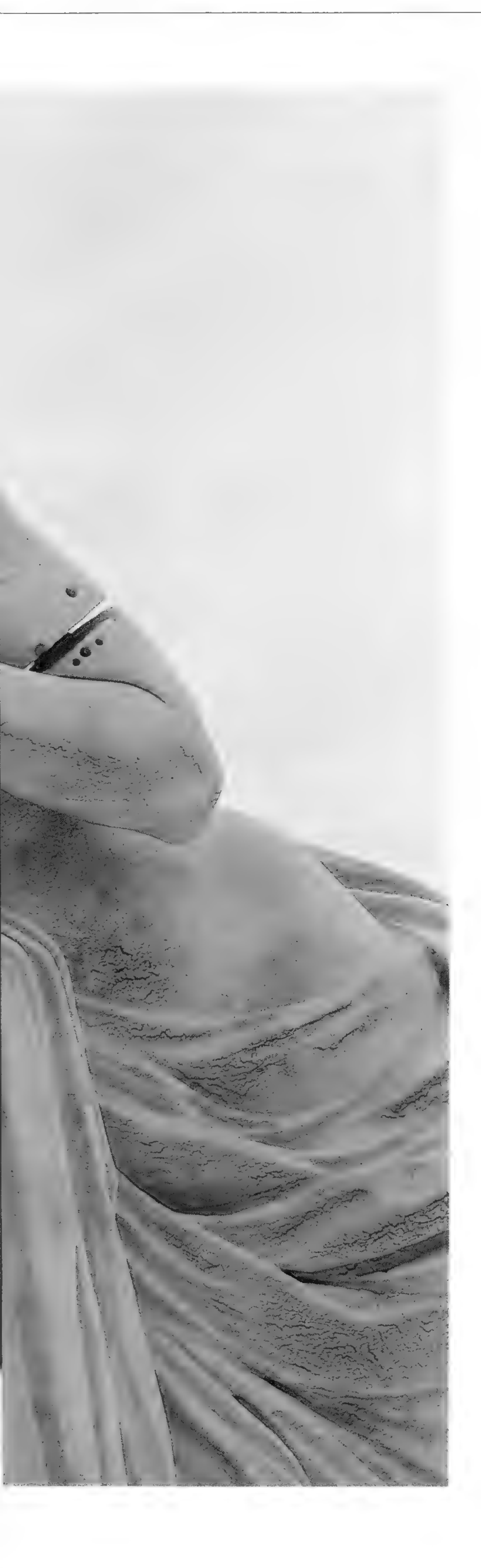
Ruhe, Ordnung, Sterilität und vor allem überwachbare Transparenz. Die strikte Weigerung, den Tod über seine reine Negativität hinaus überhaupt











noch bedeuten zu lassen – das ist jene schlechte Ewigkeit, in die wir unsere Toten möglichst gesichts- und körperlos verbannen, damit sie uns, die Überlebenden, in Ruhe lassen. Aber das tun sie nicht. In ebenjener abstrakten Inversion, zu der wir sie zwingen, suchen sie uns heim: «Überall verfolgt und zensiert, erhebt sich der Tod von überall. Nicht mehr als apokalyptische Volkskunst, als welcher er das lebendige Imaginäre bestimmter Epochen heimsuchte; sondern jeder imaginären Substanz entleert, geht er in die banalste Realität über und nimmt für uns sogar die Gestalt des Rationalitätsprinzips an, das unser Leben beherrscht» (Jean Baudrillard in seinem Buch «Der symbolische Tausch und der Tod»).

Ohne Übertreibung: Unsere Friedhöfe scheinen ihren Frieden nur mit einer solchen Entleerung und Exterritorialisierung ihrer imaginären Substanz erkauft zu haben, mit einem «Gleichgewicht des Schreckens», in dem sich Leben und Tod kommunikationslos gegenüberstehen – beide gewappnet, gepanzert hinter derselben ausdruckslosen, abstrakten Gewalt.

Man könnte sich fragen, wo der Ursprung dieser Entleerung liegt. Ist es der protestantische Bildergeiz, der unsere Grabmäler verkümmern, sie nichts Äusserliches mit der Person des Gestorbenen noch des Hinterbliebenen gemein haben lässt? Sind es jene Forderungen des Marktes und der modernen Hygiene, wie sie Philippe Ariès in seiner «Geschichte des Todes» so zahlreich erwähnt, die uns heissen wegzuwaschen, fallenzulassen, was am Produktions- und Konsumationsprozess keinen Anteil mehr hat? Oder sind es unsere zunehmend narzisstischen Umgangsformen, welche Trauer nur noch in der Form des Selbstmitleids kennen, eines Selbstmitleids, das kein Bildnis des anderen braucht, weil es gar nie zu ihm vorgestossen ist?

Es ist dieser vordergründige, abgeklärt nüchterne Umgang mit den Toten, der ihre Grabsteine





zu einem hintergründigen Bollwerk, zu Symbolen einer auch innerlich gleichgeschalteten Zensurarbeit werden lässt gegen all das Unbewältigte, Unbewusste, das in ihnen fortzuleben, auf uns überzugreifen droht. Zwischen zynischer Nüchternheit und zersetzender Angst haben wir am Orte, wo die Toten «ruhn», jegliche Spontaneität der Ausdrucksform verloren. Und während wir – als gälte es, dieses Manko auf einer anderen Ebene zu kompensieren – uns an immer perfekteren und bilderreicheren Simulacren apokalyptischer Todesvisionen weiden, hat es derjenige, der einem Toten durch eine persönliche Gestaltung seines Grabes plastisch Reverenz erweisen will, sehr schnell mit Begriffen wie Kitsch, Geschmacklosigkeit, Sentimentalität zu tun.

Giorgio von Arbs Photographien norditalienischer Grabmalskulpturen umkreisen ein Thema, das wir vielleicht schon von unseren eigenen, halb eskapistischen, halb besinnlichen Gängen über südliche Friedhöfe kennen; Gänge, die wir nicht zuletzt auf der Flucht vor jenem eben skizzierten, verödeten Hintergrund unternehmen. Mit unmittelbar sehnsüchtigem oder dezidiert sammlerischem Blick versuchen wir auf touristischem, neutralem Gelände einen Teil jener verlorenen imaginären Substanz aufzuspüren, wieder in uns aufzunehmen. Einem Aspekt dieser Substanz, wie er sich auf vielen «campi santi» gerade dem flanierenden Blick in äusserster Ambivalenz zuwendet, ist Giorgio von Arb nachgegangen: «Friedhofsszenen», in denen sich Machwerk mit Melancholie, Spleen mit Ideal, Trauer mit Prätentiösem – meist im Medium des Erotischen – durchkreuzen. Uneingestandene Urszenen vielleicht, vor denen wir uns gehemmt und zugleich erlöst befragen: Was sollen wir, deren Schauen und Betrachten aus einer Mischung von Platonismus, Protestantismus und postmoderner Nervosität gehalten ist, die Dinge so zu sehen, wie sie sind, und doch zugleich «das im barba-

rischen Schlamme vergrabene Auge aufzurichten, zur Sonne» einer transzendent oder digital ideellen Welt, vor all dieser plakativ konkreten Laszivität, dieser sinnlich sentimentalischen Trauer? Was sollen wir, die wir auch die Relikte der Natur, Liebe und des Todes nur noch über Um- und Ablenkungen zu sehen gewohnt sind, vor dieser üppigen Agonie, dieser heisskalten Begehrlichkeit?

In diesen Grabmalplastiken treten uns spannungsvoll sedimentiert und unverhohlen jene Bereiche vereint entgegen, die wir sonst säuberlich trennen. Tod, Erotik, Kitsch, Erhabenes, Naives und Sentimentales geben sich in diesen neoklassizistisch antikisierenden, genrehaft stilisierenden Skulpturen ein verwirrend sinnliches Stelldichein und ringen miteinander um die Illusion der Präsenz, um jenes «transitum vici» (ich habe den Tod besiegt), das sich so ganz im Körperlichen niederschlägt. Jener androgyne Engel, der uns unter dem verrussten Faltenwurf seines Kleides sein nacktes Bein so permissiv entgegenstreckt und uns zugleich mit dem Finger vor dem Mund zur Ruhe mahnt (vor den Toten? vor uns selbst?), mag ein treffender Ausdruck, eine Verkörperung jenes zwiespältigen Blickes sein, der uns an solchen Orten, in solchen Bildern zugleich gefangen und befangen hält.

Ebensosehr wie die Skulpturen selbst, sind es dieser Blick und die darin sich verkörpernde Unsicherheit, die uns hier nicht ohne leise Ironie und Witz vor Augen geführt werden. Diese befremdende erotische Präsenz und Expressivität, die sich uns gerade am Ort des Abschieds unverblümt in Erinnerung ruft, lässt uns nämlich voll und ungeschützt zwischen Diesseits und Jenseits des Lustprinzips hängen; zupft und zerrt an unserem sonst doch so «coolen», interesselosen Wohlgefallen: Wonnen der Wehmut schleichen sich ein. Medusa und Pygmalion, Aktaion und Diane, Schneewittchen und Frau Lot, Marilyn Monroe und Ackermann aus Böhmen, Tod und Verlangen, Agonie und Lust, Eros und Gewalt, oder anders: Schautrieb und Scham, Übertretung und Verbot – was vereint sich nicht alles Gegensätzliches, meist harmonisch gezähmt und eben ein wenig kitschig in diesen Figuren, vor welchen uns der Photograph geflissentlich in der uns eigenen Unentschiedenheit zwischen unmittelbarer Verlockung und intellektuellem Verdruss absetzt und ganz einfach stehenlässt.

Hier scheint die Trauerarbeit gegenüber den Toten – zumindest wie wir sie verstehen – irgendwie verkehrt herum vorzugehen: Die Lust, die Bindung wird nicht von ihnen abgezogen, sondern geradezu komprimiert und körperlich konserviert, als gälte es, sie noch einmal auf ewig zu inszenieren – in einem Bekenntnis, das uns immer ein bisschen zum Voyeur werden lässt. Was uns vielleicht vollends irritiert, sind die Motive, das Register, das dabei gezogen wird, und die Tatsache, dass dies trotz Bedenken bei uns eine gefällige Tastatur vorfindet. Kleine Eroten und Putten spielen darauf, immer wieder ihre Pfeile in den Styx eintauchend; als Boten des erinnerten und zugleich antizipierten Glücks, das immer auch eines des Leibes, seiner Gesten, Posten und Koketterien ist. Die Prostituierten vor der Friedhofsmauer stehen plötzlich versteinert mit lässig vorgestreckten Hüften vor uns, an eine schattig kühle Wand gelehnt. Der athletische Jüngling, scheinbar einem Museum von Abgüssen olympischer Halbgötter entsprungen, stirbt hier als Bäckerssohn noch einmal seinen Heldentod. Faschistische Kraftmeierei, ein gewalttätiges Muskelspiel trotzt und bellt uns von da und dort an. Eine sanft hingeworfen Schlafende erwartet auf immer den erlösenden Kuss und hört doch nur das Klicken von Kameras. Ein schwellender Engel lässt uns vergessen, wo wir sind. Und Falten, entblössend, drapierend, meist staubbesetzt mit kleinen Ablagerungen von Laub, Erde, Russ in ihren Nischen; Falten, die uns als Nachbilder jenes unbeschreiblichen Dürerschen Mantels der Melancholie erst recht in das unendliche, aber geschlossene Universum des Todes und der Selbstvergessenheit entführen wollen, ins Labyrinth, den Ort äusserster Ambivalenz, wo sich das Auge zugleich erweitert und verengt, seinen einheitlichen Blickpunkt verliert und den widersprüchlichsten Lockungen willig verfällt.

Andere mögen sich kunstkritisch oder kulturhistorisch mit diesem verwirrenden Phänomen des «authentischen Eklektizismus», dieser Spur von gutem Geschmack in der Geschmacklosigkeit, diesem zarten und süssen Laster des Kitsches befassen. Im Hinblick auf unser eigenes einfältiges Verhältnis zu den Toten, die wir total ent-faltet und an eine rätsellose, überwachbare, von Schattenspielen befreite Oberfläche gezerrt haben, werde ich unsicher, ob es hier Kitsch anzuprangern gilt als die sentimentale Harmonisierung von Eros und Tod, oder aber unseren ausgezehrten, noch in kritischer Distanz bedeutungshungrig verfallenden Blick. Dieser nämlich findet hier, im Übermass vielleicht und penetrant, doch nur ein vergessenes und verdrängtes Stück seiner stolzen, kühlen Klarheit wieder: seine Schuld, die ungelebten Linien des eigenen Leibes, die nur noch von den Toten zu ertragen sind.

Selbstverständlich, dass ein Automobil der Luxusklasse mit einer ganzen Reihe von serienmässigen Extras aufwarten kann. Aber der Thema hat noch ein bisschen mehr. Nämlich die unverwechselbare Form des Stardesigners Giorgio Giugiaro und die luxuriöse Innenausstattung des italienischen Modezaren Ermenegildo Zegna.

Von aussen präsentiert sich diese Luxus-Limousine in vornehmer Eleganz. Klare, grosszügige Linie mit wenig Luftwiderstand. Innen offenbart sich Ihnen ein äusserst komfortables Erstklassabteil mit einladend viel Platz für die ganze Familie oder den halben Verwaltungsrat. Und unter der Kühlerhaube zeigt der Thema unmissverständlich, aus wessen Hause er kommt. Die schnellste Version, der Thema Turbo, bringt 165 PS auf die Strasse und beschleunigt dank Overboost in sagenhaften 7,2 Sekunden auf Hundert. Fast unnötig zu erwähnen, dass bei dieser exklusiven Limousine auch alles inklusive ist: serienmässig sind selbstverständlich elektrische Scheibenheber, Zentralverrieglung für Türen, Kofferdeckel und Tankklappe, Servolenkung, höhenverstellbarer Fahrersitz, 6 Jahre Antikorrosions-Garantie und viele Annehmlichkeiten mehr.

Neugierig auf eine erste Bekanntschaft? Bitte sehr, der Thema, der jede geschäftliche Fahrt zu einem kleinen Betriebsausflug macht, steht jetzt bei allen Lancia-Händlern zur Probefahrt bereit. In 4 Versionen, allen Farben und mit jedem Komfort.

LANCIA THEMA



Thema 2000 i.e. 195 km/h, Fr. 26 400.–. **Thema 2000 i.e. Turbo**, 218 km/h, Fr. 31 900.–. **Thema 2800 V 6**, 208 km/h, Fr. 32 400.–. **Thema 2500 Turbo-Diesel**, 185 km/h, Fr. 29 500.–. Vorteilhafte Finanzierung und Leasing durch FIAT KREDIT AG

Fortsetzung von Seite 55

Höher als die Tyrannis eines einzelnen schätzte Machiavelli die republikanische Staatsform ein. Mit ihr vor allem und mit der richtigen Praxis republikanischer Politik befasste er sich im zweiten politischen Hauptwerk, den «Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio». Da Machiavelli davon ausging, dass sich historische Grundsituationen stets wiederholen, konnte er seine für die Gegenwart gedachten Lehren durchaus auch mit Beispielen der Vergangenheit belegen; er entnahm sie vorzugsweise der «Römischen Geschichte» des Livius – daher der Titel des Buches. Die machttechnische Perspektive und die Priorität des Erfolgs sind in den «Discorsi» ebenso feststellbar wie im «Principe».

4. Aus den «Discorsi», Buch II, Kapitel 12: «Von welcher Wichtigkeit es ist, die Religion zu erhalten, und wie Italien dies durch die Schuld der römischen Kirche versäumte und dadurch in Verfall geriet».

«Monarchien oder Freistaaten, die sich unverdorben erhalten wollen, müssen vor allem die religiösen Gebräuche rein erhalten und immer Ehrfurcht vor ihnen bezeigen; denn es gibt kein schlimmeres Zeichen für den Verfall eines Landes als die Missachtung des religiösen Kults...

Die Häupter eines Freistaats oder eines Königreichs müssen daher die Grundlagen der Religion, zu der sich ihre Völker bekennen, bewahren; dann wird es ihnen leicht sein, ihren Staat in Gottesfurcht und damit gut und einträchtig zu erhalten. Sie müssen alles, was für die Religion spricht, unterstützen und fördern, auch wenn sie es für falsch halten. Sie müssen dies um so mehr tun, je klüger sie sind und je klarer sie natürliche Dinge durchschauen. Weil diese Regel von weisen Männern stets beachtet wurde, entstand der Glaube an Wunder, die in allen religiösen Bekenntnissen gefeiert werden, auch wenn sie erdichtet sind. Denn Wunder werden, aus welcher Quelle sie auch entspringen mögen, von den Klugen aufgebauscht, deren Ansehen ihnen dann bei jedermann Glauben verschafft.

Wäre von den Spitzen der Christenheit die christliche Religion erhalten worden, wie sie ihr Stifter gegründet hat, dann wären die christlichen Staaten und Länder einträchtiger und glücklicher, als sie es jetzt sind. Nichts spricht mehr für den Verfall des christlichen Glaubens als die Tatsache, dass die Völker, die der römischen Kirche, dem Haupt unseres Bekenntnisses, am nächsten sind, am wenigsten Religion haben. Wer sich über die Grundlagen der christlichen Religion klar wird und sieht, wie sehr die derzeitigen Sitten davon abweichen, wird zu der Überzeugung kommen, dass deren Untergang oder ihre Bestrafung nahe ist.

Da nun einige der Meinung sind, das Gedeihen der italienischen Angelegenheiten hinge von der römischen Kirche ab, möchte ich gegen diese Meinung meine Gründe anführen, darunter zwei sehr triftige, die meines Erachtens nicht widerlegt werden können. Der erste ist, dass unser Land durch das böse Beispiel des päpstlichen Hofes alle Gottesfurcht und alle Religion verloren hat, was unzweifelhaft zahllose Übelstände und endlose Unordnungen nach sich zieht; denn wie sich dort, wo Religion lebendig ist, alles Gute voraussetzen lässt, so muss man da, wo die Religion fehlt, das Gegenteil voraussetzen. Wir Italiener verdanken es also in erster Linie der Kirche und den Priestern, dass wir religionslos und schlecht geworden sind. Wir verdanken ihr aber noch etwas Entscheidenderes, was die zweite Ursache unseres Verfalls ist, und dies ist, dass die Kirche unser Land immer in Zersplitterung gehalten hat und immer noch in Zersplitterung hält. Tatsächlich war nie ein Land einig oder glücklich, wenn es nicht geschlossen unter einer freistaatlichen oder monarchischen Regierung stand wie zum Beispiel Frankreich und Spanien. Die Schuld daran, dass Italien nicht in der gleichen Lage ist und nicht gleichfalls in Form eines Freistaats oder einer Monarchie regiert wird, trifft allein die Kirche. Obwohl die Kirche in Italien Sitz und weltliche Macht hat, war sie doch nicht mächtig und mutig genug, um die italienischen Gewaltherrschaften zu erobern und selber die Macht zu ergreifen. Andererseits war sie aber auch nicht so schwach, dass sie nicht aus Furcht, ihre weltliche Macht zu verlieren, einen Mächtigen hätte herbeirufen können, der sie gegen jeden verteidigte, der in Italien zu mächtig geworden war: Man hat hinreichend Erfahrungen damit gemacht, so in früheren Zeiten, als sie mit Hilfe Karls des Grossen die Langobarden vertrieb, die schon fast Herrscher über ganz Italien geworden waren. Und in unseren Tagen brach sie mit Hilfe Frankreichs die Macht der Venezianer und vertrieb später mit Hilfe der Schweizer die Franzosen...

Wer sich aus eigener Erfahrung von dieser Wahrheit überzeugen wollte, der müsste die Macht haben, den päpstlichen Hof mit der ganzen Autorität, die er in Italien hat, ins Land der Schweizer zu versetzen, dem einzigen Volk, das heute noch hinsichtlich der Religion und hinsichtlich des Kriegswesens nach den Regeln der Alten lebt; dann würde er sehen, dass die schlechten Sitten des päpstlichen Hofs diesem Land binnen kurzem mehr Misswirtschaft brächten, als irgendein unglückliches Ereignis dort je hätte anrichten können.»

Die Aktualität des Symbolischen

Eine Fussnote zur Ausstellung «Gustave Moreau» im Kunsthaus Zürich (bis 25. Mai). «du» widmete dem französischen Maler im Mai 1965 ein ganzes Heft.

In den Labyrinthen der Alltagswelt hat sich unser kundiges Auge während der letzten Jahrzehnte eine zusätzliche Bild-Sprache angeeignet. Wo, bitte, geht's hier lang? Signale, Signete, Symbole – visuelle Kürzel geben die Richtung an. Wir haben den Gestus und die entsprechenden Bewegungen leichterhand verinnerlicht. Und Pfeile weisen zum Ausgang.

Die schönen Zeichen bedienen sich einer funktionalen und attraktiven Form, die wir flugs zu interpretieren wissen: Die durch ein simples Zeichen angedeuteten Anweisungen und Hinweise genügen, die im Bild «symbolisch» verkürzte «Geschichte» und eine übergreifende Handlungskette wachzurufen. So stehen Symbole für ganze Zusammenhänge und Geschichten und erinnern durch ihre Wirkung an deren Sinn. So führt zum Beispiel eine Armbrust für das bewährte Swiss made das Ticken der Swatch auf den Countdown von 1291 zurück!

In der Romantik und im nachfolgenden Symbolismus feiern Bibellegenden, Volksmärchen und der Mythos Urständ. Die überlieferten Parabeln der griechischen Mythologie berauschen nicht nur durch die erzählerische Attraktivität und die phantastischen Motive, sie scheinen – symbolisch – die unaufhaltsame Vereinzelung im Lichte einer schicksalhaften Verwandtschaft aufzuheben; ja, die Einzelfälle der mythologischen Geschichten werden zu menschheitstypischen Vorbildern. Kassandra, Medea, Orpheus, Ödipus und andere geben ein getreues Bild der Stationen und Prüfungen unserer Existenz. Sie werden Symbole, Zeichen unserer gemeinsamen Schwierigkeiten, Freuden und Leiden. Die Personen und Figuren aus der mythologischen Legende sind den Lebensweg ein- für allemal gegangen, der jetzt als Struktur der psychologischen Anlage in der Archäologie der Seele wie ein Fossil entdeckt wird.

Die künstlerische Darstellung und die Interpretation des mythologischen und mystischen Tatbestandes schlagen eine verbindliche Brücke zwischen dem Lauf der Welt und dem individuellen «Wanderer», der von einem verlorenen Posten aus nach einem ganzheitlichen Zusammenhang und Weltbild sucht.

Als herausragendes Beispiel dieser Situation und der gestaltgebenden Gleichung zwischen Weltbild und Ich-Schicksal steht der Maler Gustave Moreau, der von 1826 bis 1898 in Paris lebte und in seiner einzelgängerischen Konsequenz zum Vorbild vieler Künstler des 20. Jahrhunderts wurde. Tragende Elemente seines Werkes sind Mythos und Mystifizierung. Das mythologische Abbild der Daseins-Erfahrung birgt das mystische Welträtsel in sich; in diesem Werk erscheint es als in sich geschlossenes Gerüst, in dem jedes (Bild-)Element einen sinnhaft verweisenden Platz erhält. Die Ersetzbarkeit ähnlicher Figuren und Motive durch immer wieder andere entzündet ein buntes Feuerwerk möglicher Assoziationen und Zusammensetzungen der Zeichen, die die Welt deuten und bedeuten. Die kreative Analogie, Zeichen in stets neuen Konfigurationen zu sehen, gleicht dem göttlichen Impetus, der die Welt durchdringt und ihr den tieferen Sinn abgewinnt.

Das im Einzelbild vereinigte Gesamte an Metaphern und Anspielungen dient Moreau meist zur Illustration einer mystischen Legende oder zur Mystifizierung eines Geschichtenfragmentes. Der Vorwurf, unter dem Moreau zeitlebens gelitten hat, er sei zu «literarisch», trifft heute indes eine herausragende Qualität: Gustave Moreau ist ein glänzender Erzähler. Salome, Leda, Europa, Helena, Apollon, Jupiter, Ödipus, Orpheus und wie sie alle heissen mögen; sie haben eine Geschichte und machen Geschichten. Sie nähren die Erzählfreude Moreaus. Unter ihrer Obhut inspiriert sich die Imagination. In seiner eigenen Überzeugung mag man Gustave Moreau gerne zustimmen: In dieser Form der Illustration ist man diesen Geschichten nie begegnet. Diese Geschichten aber müsste der geneigte Betrachter kennen, muss selbst der Kenner wieder nachschlagen, um im gewählten Ausschnitt und Detail den symbolischen Gehalt und die Eigenwertigkeit der im Moment gebannten Darstellung nachvollziehen zu können. Und weiter noch: Die Geschichte steht im überlieferten «Ursprung» schon in einem vermittelnden Zusammenhang für etwas, erscheint für etwas (anderes) im Werk Gustave Moreaus und im kulturellen Kontext des 19. Jahrhunderts. Doch mit diesem Symbolismus wird das Problem der «Kommunikation» akut! Denn durch den verlangten Nachvollzug dieser symbolischen Binnenwelt beschwört der Künstler auch einen gesamtheitlichen Überbau, der in seiner weltumarmenden Geste ein «allgemeines» Verständnis anstrebt und – gleichermassen voraussetzt.



Gustave Moreau:
Ödipus und die Sphinx. 1864

Das geschichtliche Material bei Moreau ist indes – ganz im Sinne des romantischen Ideals – Anlass, Vorwand einer totalen Idee: Die im Einzelbild vereinigten Metaphern sind nicht nur allesamt Indizien eines «drame humain», sie rufen auch unermüdlich ein höheres Ideal der Kunst an, die Überwindung aller Gegensätze. Die Materialität der Form und der Figuren, das Darstellende und das Dargestellte übertreffen die inhaltlichen Grenzen des blossen Abbildes und verweisen symbolisch auf die kosmischen Urgesetze in einer bestehenden Immaterialität. Das Entziffern des Bildes wird gleichgesetzt mit der Dechiffrierung des kosmischen Codes. Im Bild und durch das Bild manifestiert sich das Alphabet Gottes: So ist die Welt zu verstehen. Im Verweis des einzelnen Symbols auf einen Gesamtzusammenhang erscheint das Symbol selbst als «Schlüsselbild» zum Welträtsel.

Wer als stiller Betrachter neben dem eigentümlichen Reiz dieser Bilder den Schlüssel zu dieser ausufernden Symbolwelt nicht immer findet, vor manchen Details einfach ratlos bleibt, trifft den Widerspruch des Anspruchs aufs Haar. Viele dieser Andeutungen gelangen über das «Private» nie hinaus und lassen sich nicht ausdeuten. Die bildlichen Zusammensetzungen und Anspielungen sind selbst Symbol eines geheimen, vielleicht gar tragischen Wunsches, die babylonische Sprachverwirrung zu überwinden. Was jedoch die grossen Künstler des 19. Jahrhunderts in manischer Suche aktualisieren, mündet nicht in eine gemeinsame Weltsicht, sondern freundet sich bereits an mit dem modernen Kompromiss der pluralistischen «Diskussion», die ein kollektives, funktionales Verständnis und die private Sicht im schwankenden Gleichgewicht bezähmt. Auf fast magische Weise erzählen die Bilder Gustave Moreaus noch eine ganz andere Geschichte: Gegen die verwirrende Komplexität der nahen und fernen Welten, der äusseren Wirklichkeit und inneren Träume rennt die Sprache mit einer zunehmenden Differenzierung an, die Ordnung schaffen soll und gleichzeitig dem Mysterium des menschlichen Verstehens schlechthin gewachsen sein müsste.

Wer nach einem Gang durch Gustave Moreaus Bilderwelt ans Tageslicht der aktuellen Welt tritt, wird schon auf der nächsten Traminsel jenen Symbolen in der Wirklichkeit begegnen, die – unter anderem – das eine und letzte bedeuten: Sie organisieren zwar das Chaos wie ein Bild, innerhalb des Bildes jedoch ist und bleibt die Suche nicht abgeschlossen. *André Vladimir Heiz*

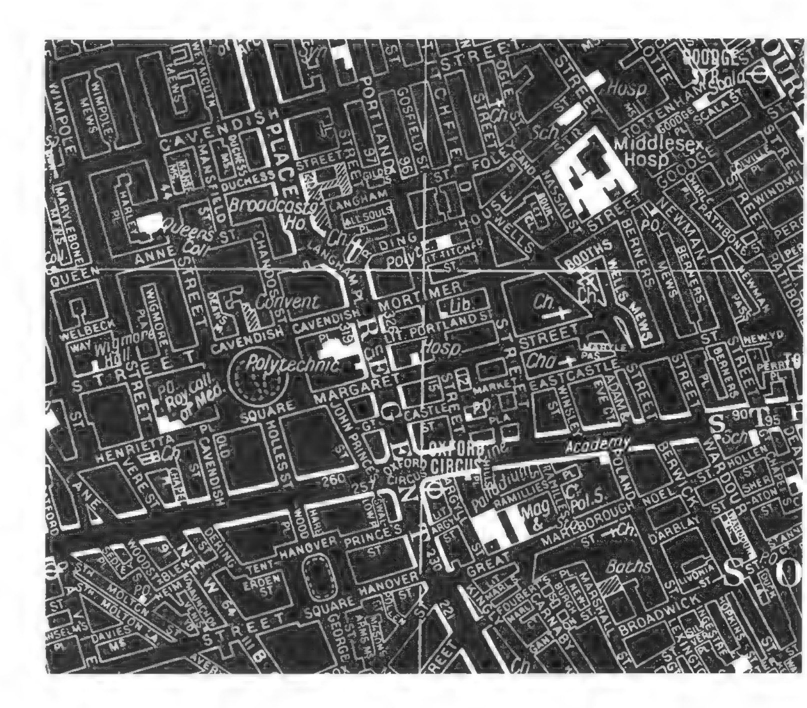
Brief aus London

Peter Adam, «du»-Korrespondent in London und Fernsehredaktor der BBC, tritt immer wieder mit Künstlerfilmen hervor, die breite internationale Anerkennung finden. Im Januar begann seine neueste, zehnteilige Fernsehserie im Sonntagabendprogramm der BBC. Unter dem Titel «Architecture at the Crossroads» macht Peter Adam darin eine Bestandsaufnahme der neuen Architekturen nach dem Ende des «internationalen Stils» und zeigt die besten Baubeispiele der Postmoderne, des High-Tech und des neuen Klassizismus in Westeuropa, Amerika, Japan und Arabien. Die Serie, die bereits an das westdeutsche, österreichische und französische Fernsehen verkauft wurde, wird hoffentlich auch in der Schweiz zu sehen sein.
Im folgenden Brief berichtet Adam über Kulturereignisse der letzten Monate in London.

Zu Beginn der Wintersaison überragten drei grosse Ausstellungen die Londoner Kunstszene: «Barcelona» in der Hayward Gallery, «Die deutsche Kunst im 20. Jahrhundert» in der Royal Academy und «Kurt Schwitters» in der Tate Gallery.

«Hommage to Barcelona» gab einen Überblick über die kulturelle Entwicklung der katalanischen Hauptstadt von der Weltausstellung von 1888 bis zum Ausbruch des Bürgerkrieges (1936). Es war ein Versuch, anhand von Bildern, Möbeln, Photographien, Plakaten, Büchern und Architektur das geistige, gesellschaftliche und politische Leben einer Stadt darzustellen. Nicht landgebunden wie Madrid, entwickelte sich Barcelona zu einem aufgeschlossenen, experimentierfreudigen und internationalen Zentrum. «Eine gute Stadt zum Aufwachsen», sagte Picasso von ihr, «und eine gute Stadt zum Wegfahren.» Aber Barcelona hat ihn immer wieder angezogen. Es hat ihn zu seinen eindrücklichen und melancholischen Bildern der Blauen Periode inspiriert und das grosse, erschreckende Bild der «Weinenden Frau» hervorgebracht, jener zerbrechenden Figur, in der alles – Tränen, Finger, Zähne – sich zum Schrei formt. Die Ausstellung zeigte Barcelona als Stadt des Fin de siècle, des katalanischen Separatismus und schliesslich als die Stadt der Zukunft.

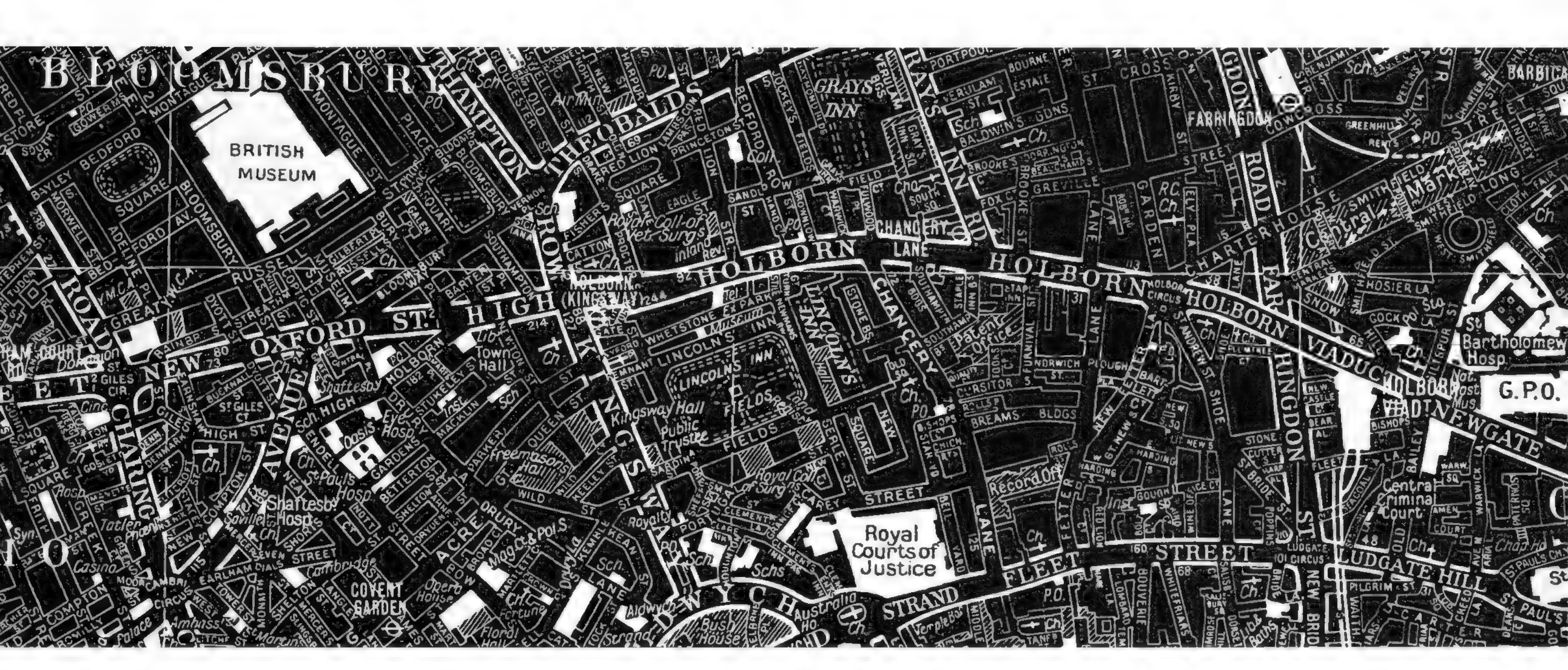
Der Schwerpunkt der Ausstellung lag auf den «Stars» (die sich ihren Ruhm in Paris erworben haben): Picasso, Miró und Dalí. Miró brachte den Surrealismus nach Barcelona, wie das originelle Bild «Ein Hund, den Mond anbellend» von 1926 beweist. Die erschreckenden Träume Dalís aus den dreissiger Jahren waren wie Vorahnungen der Schrecken des Bürgerkrieges. Unter den Architekten ragte natürlich Gaudí hervor, der 1926 im Alter von 74 Jahren von einem Tram überfahren wurde. Viele seiner Werke sind unvollendet. Die Kirche der Sagrada Familia und sein Park Güell gehören zu den bizarrsten und manieriertesten Beispielen der modernen Architektur. In der gleichen Stadt entstanden aber auch die klaren Häuser von Josep Luis Sert, der bei Corbusier studierte und später der Nachfolger von Gropius in der School of Architecture in Harvard wurde. Andere



Architekten der sogenannten Modernista-Schule sind weniger bekannt, obwohl ihr Einfluss enorm war: Puig i Cadafalch und Domenech i Montaner, der den Palast für katalanische Musik baute, in dem Pablo Casals seine berühmten Volkskonzerte gab. Die Ausstellung wird von einem hervorragenden Katalog mit Aufsätzen über Malerei, Theater, Architektur und Kunstgewerbe ergänzt (für £10 vom Arts Council in London zu beziehen).

Deutsche Kultur erfreut sich hier zur Zeit grosser Beliebtheit. Im Fernsehen waren Fassbinders «Berlin Alexanderplatz» und Reisz' «Heimat» zu sehen. Deutsche Kunst, die gestern noch als roh und «shocking» angesehen wurde, ist plötzlich hoffähig geworden. Was eben noch als brutal galt, ist jetzt dynamisch und vital. So ist es auch nicht erstaunlich, dass die Ausstellung «Deutsche Kunst im 20. Jahr-

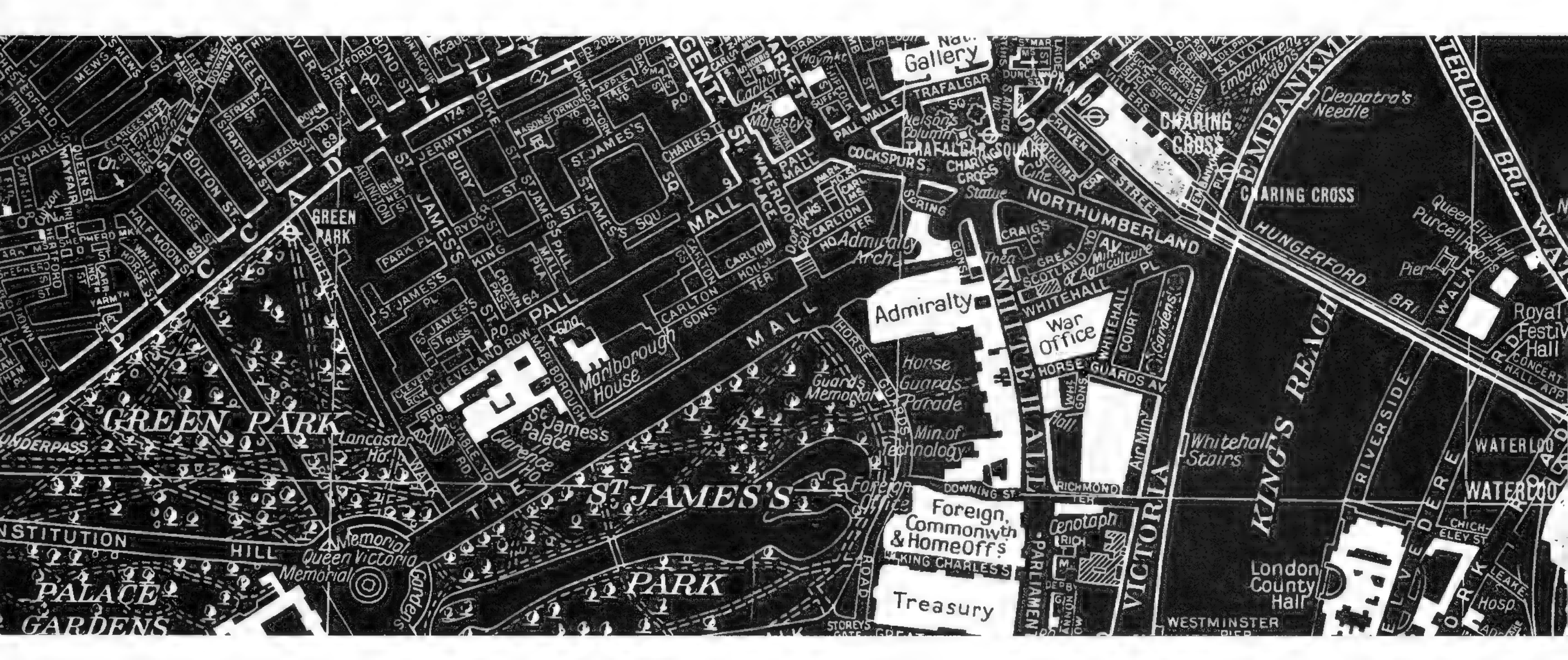
hundert» ungewöhnlich viele Besucher anzog. Die Ausstellung zeigte 300 Bilder von 52 Künstlern und überzeugte nicht nur durch Breite und Tiefe, sondern vor allem durch die ungewöhnliche Qualität des Dargebotenen: die besten Exponenten der Brücke, des Blauen Reiters, des Dadaismus und des Realismus bis zu den Jungen Wilden, denen der zweite Teil gewidmet war. Für viele Besucher waren Lovis Corinth, Otto Müller und Oskar Schlemmer nur Namen; von Paula Modersohn-Becker, Wols oder Baumeister hatten bisher nur wenige gehört. Bedauerlicherweise wurde die Kunst der Nazizeit ausgelassen. Die sich verwandelnde und gemassregelte, aber von vielen doch akzeptierte Ästhetik wurde einfach übergangen. So höflich sind wir jetzt miteinander! Man hatte offensichtlich Bedenken, den Kult von Glaube und Schönheit der tragischen Weltansicht früherer Zeiten gegenüberzustellen. Die Ausstellung war auch bemüht, die neuen deutschen Maler historisch einzuordnen. In beiden Teilen der Ausstellung sah man viele grelle Farben, vehemente Emotionen und apokalyptische Bilder; aber beim Anblick der Werke von Baselitz, Kiefer, Penck und anderen fragten sich viele, was von der mächtigen Energie und der kreativen Stärke ihrer Vorläufer noch übriggeblieben ist.



«Ich bin ein Maler, und ich nagle meine Bilder zusammen», hat Schwitters im Café des Westens ausgerufen. Als die Berliner Dadaisten ihn aber nicht in ihren Kreis aufnahmen, gründete er eine eigene Kunstbewegung: «Merz». Die Philosophie von Merz steckt im Gedicht «An Anna Blume» von 1919. «Du Deiner Dich Dir Ich Dir, Du mir ...wir?» Merz ist Collage von Erinnerungen. Wie alle Dichter kennt Schwitters die Anziehungskraft und das Geheimnis von Fahrscheinen, Theaterkarten und Perlenschnüren, die voller Erinnerungen und Suggestionen sind. Die Ausstellung ist eine Hommage an Merz-Kunst, die sich nicht erklären, nur erleben lässt, wie zum Beispiel die Lautsprecher, die «Bussum Bussum Bussum» rufen. Schade, dass die Ölbilder und vor allem der Merzbau selbst fehlten, in dem Schwitters Mementos seiner Freunde vergrub: den Bleistiftstummel von Mies van der Rohe, den Büstenhalter von Sophie Taeuber-Arp. Anlässlich dieser Ausstellung hat Thames and Hudson ein grossartiges und umfangreiches Buch «Kurt Schwitters» herausgebracht, das in keiner Bibliothek fehlen sollte.

Im East End, einem Stadtteil von London, wo noch Cockney gesprochen wird, befindet sich die Whitechapel Gallery, eine Oase der modernen Kunst. Als der Philantrop Canon Barnet hier, in einem Londoner Arbeiterviertel, im Jahre 1901 eine Kunstgalerie eröffnete, ahnte er wohl kaum, dass diese Galerie einmal eine so wichtige Rolle im Londoner Kunstleben spielen würde. Die grosse Zeit der Galerie war in den fünfziger und sechziger Jahren, als sie unter der Leitung des genialen Direktors Bryan Robertson zum Mekka der modernen Kunst wurde. Mit einer Fülle von sensationellen Ausstellungen stellte Robertson die Spitzen der internationalen

Nachkriegsmalerei vor. Jackson Pollock, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg waren nur einige der Höhepunkte. Dann kamen die Ausstellungen der «New Generation», vertreten durch Bridget Riley, David Hockney, John Hoyland, Allan Jones und Patrick Caulfield. Die meisten von ihnen kamen gerade von der Kunstschule. Für £150 konnte man ein Ölbild von Bridget Riley haben, für einen Hockney musste man schon £225 ausgeben. Das war 1964. Jetzt ist die Whitechapel Gallery nach zweijährigem Umbau wiedereröffnet worden. Es ist ohne Zweifel der schönste Ausstellungsraum Londons. Die erste Ausstellung war von Weltrang: fünfzig Bilder von hat ein erstaunliches Bühnenbild und phantastische Kostüme für die Operette «Orpheus in der Unterwelt» geschaffen. Die englische National Opera hat einen Offenbach geboten, der von beinahe wahnwitzigen visuellen Einfällen übersprudelt. Dasselbe Opernhaus beauftragte auch den Arzt und Regisseur Jonathan Miller, Mozarts «Don Giovanni» zu inszenieren. Millers «Rigoletto»-Aufführung vom vergangenen Jahr, in der die Oper in die Welt der Mafia der dreissiger Jahre versetzt wurde, ist international bekannt geworden. «Don Giovanni» ist etwas konventioneller ausgefallen. Giovanni tritt zwar unbehost und ohne Stiefel auf und versinkt am Ende statt in Flammen in Bergen von

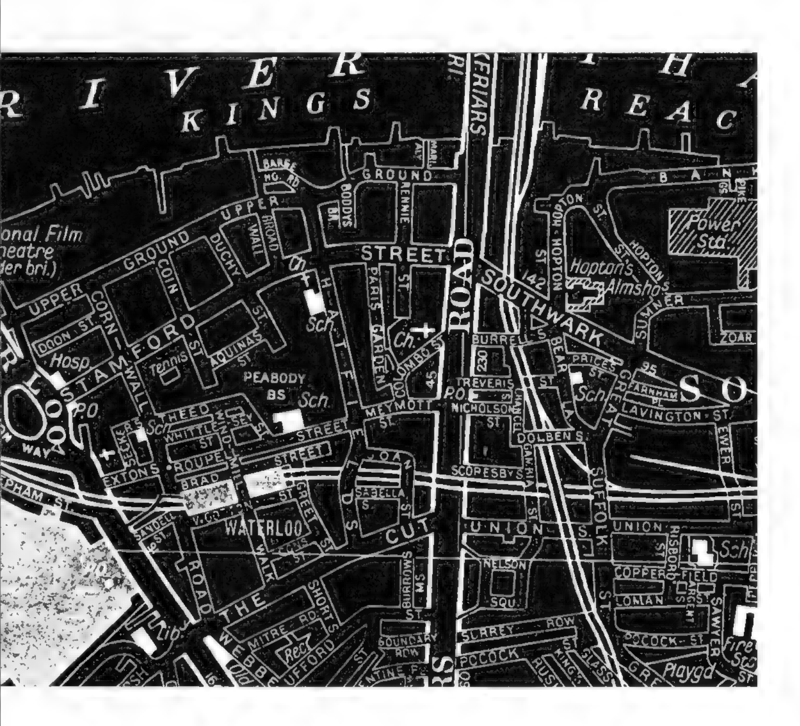


Howard Hodgkin, Englands vorjährigem Beitrag zu der Biennale in Venedig. Hodgkins Bilder sind von ungewöhnlicher Sinnlichkeit. Er ist ein Maler, der sich nicht scheut, Emotionen zu zeigen. Es sind sehr private Bilder, oft voller erotischer Träume. Die Farben schwellen auf, treten über den Rahmen hinaus, bis alles Flux wird. Ein Maler, der trunken von Farbe ist und sich und den Betrachter mitreisst. Ein wichtiger Vertreter der mittleren Generation.

Im Londoner Musikleben gab es eine Fülle von unkonventionellen Ereignissen, die beweisen, dass man selbst im konservativen England noch immer Mut zu künstlerischen Experimenten hat. Gerald Scarfe, Englands berühmtester Karikaturist, dessen treffende Zeichnungen wöchentlich in der «Sunday Times» erscheinen, ist einer der schärfsten Beobachter der politischen und kulturellen Szene. Er Trockeneis. Aber die erwartete Sensation der Opernsaison wurde es nicht. Die andere «grosse» Premiere in der Covent-Garden-Oper, Placido Domingo in Verdis «Othello», fiel leider aus, weil der zur Zeit sicher bedeutendste Tenor der Welt sich mutig entschloss, seine Kunst den Opfern des Erdbebens von Mexico City zu widmen.

Aber die Königliche Oper von Covent Garden war doch nicht ohne ihre Sensationen. Sie führte Stockhausens erste Oper, «Donnerstag aus Licht», auf; das einzige Opernhaus – nach der Welturaufführung in der Mailänder Scala –, das dies gewagt hatte. «Donnerstag» ist der erste Teil eines grossen Zyklus, der den Komponisten noch lange beschäftigen wird. Stockhausens Zyklus soll aus sieben Opern bestehen, einer für jeden Tag der Woche. «Donnerstag» dauert vier Stunden. Der zweite Akt besteht nur aus einem

Trompetenkonzert, hinreissend von Stockhausens Sohn gespielt. Das Werk ist eine Art Entwicklungsroman, eine mythologische Reise durch Zeit und Raum. Die Musik ist weitaus zugänglicher als Stockhausens frühere Werke. Die komplizierte Tonmaschinerie leitete der Komponist selbst. Im ganzen ein umständliches, oft zu breites Werk, das die Zuhörer erschöpft, aber auch angeregt entliess. Der Abend begann mit einem Präludium in der Crush Bar der Oper mit einer «Donnerstags-Begrüssung» und endete mit «Michaels Abschied», einer halbstündigen Serenade, die vier Trompeter von Dächern der umliegenden Häuser bliesen, während ein festliches und



musikinteressiertes Premierenpublikum die Strassen füllte.

Der zweite Abend brachte die Entdeckung eines hier beinahe völlig unbekannten Komponisten der Wiener Schule: Alexander Zemlinsky. Zwei Einakter, «Eine Florentinische Tragödie» und «Der Geburtstag der Infantin», beide nach Texten von Oscar Wilde. Zemlinsky, der vor 44 Jahren als kranker und völlig verarmter Flüchtling in New York starb, war der Schwager und Lehrer Arnold Schönbergs. Schon Brahms schätzte seine Kammermusik, und Gustav Mahler führte seine Opern auf. Er war ein Freund von Anton Webern und Alban Berg. Und dennoch kennt man ihn heute kaum. Seine Opern stehen noch immer völlig im Schatten der grossen Bühnenwerke von Strauss, Berg, Hindemith und Schönberg. Um so erfreulicher war, dass Covent Garden sich im Rahmen der grossen Wiener Festspiele bemüht hat, zwei Werke aufzuführen. Besonders überraschte «Der Geburtstag», eine makabre und grausame Geschichte einer Prinzessin, die einen Zwerg zum Geburtstag erhält, der sich in sie verliebt. Er weiss nichts über sein Aussehen. Erst als die Prinzessin ihm zum erstenmal einen Spiegel vorhält, erfasst er die Wahrheit und stirbt an gebrochenem Herzen – ein wiederentdecktes kleines Meisterwerk. Die Musik ist subtil und zugleich von starker Üppigkeit, oft an Richard Strauss erinnernd.

Im Theater viele Erfolge und einige Enttäuschungen. Das Royal Shakespeare Theatre, dessen Aufgabe es ist, Klassiker aufzuführen, konnte nicht der Versuchung widerstehen, aus Victor Hugos «Les Misérables» ein Musical zu machen. Es wurde ein Riesenerfolg, eine grossartige Inszenierung mit viel Kitsch und Sentimentalität. So etwas verkauft sich eben. Von dem grossen Roman des 19. Jahrhunderts ist allerdings nur noch der Titel übriggeblieben.

Das wohl interessanteste Theater wurde im kleinsten Hause des National Theatre gemacht. Der einfallsreiche und hochtalentierte Regisseur Peter Gill lud zu einem «Festspiel Neuer Stücke» ein: zehn Werke von jungen Autoren. Da wurden heisse Eisen angepackt wie «Die Mörder» von Daniel Mornin. Das Stück befasst sich mit dem Bürgerkrieg in Irland. Eine Aufführung, die an die Grenzen des menschlich Fassbaren ging und die Lügen, den Terror und die Aussichtslosigkeit beider Seiten angriff. «Der Garten Englands» dramatisierte Interviews der Bergarbeiter und deren Familien während des grossen Streiks – eine Dokumentation von gegenseitigem Misstrauen und Unverständnis. «True Dare Kiss» und «Command Or Promiss» von Debbie Horsefield behandelten die Geschichte einer Generation von jungen Menschen. Viele von ihnen ohne Arbeit, ohne Illusionen und dennoch hoffend. In diesen Festspielen wurde vieles mutig angepackt. Eine kleine Truppe von jungen und grossartigen Schauspielern, die ihre Generation darstellten; zwar noch keine Meisterwerke, aber Abende, die zum Nachdenken einluden. Aus der Fülle blieben besonders zwei Werke im Gedächtnis: Peter Gills Stück «In the Blue» erzählt mit ungewöhnlicher Sparsamkeit von der Möglichkeit und der Unmöglichkeit der Liebe zwischen zwei Männern und meint damit die Liebe schlechthin. «Bouncing», ein Stück von Rosemary Wilton, zeigt mit umwerfendem und bissigem Humor drei Frauen, die sich nicht in ein Schema pressen lassen wollen.

Peter Adam



Michael Graves: Lehnstuhl. 1981.
Ausführung: Sunar, New York

High Styles

Der Titel *High Styles* weckt spontan Erwartungen auf Design-Erlebnisse. Er gehört zu einer Ausstellung über «Amerikanisches Design im 20. Jahrhundert», die bis Ende Februar im New Yorker Whitney Museum zu sehen war. Hochformen des Alltagsgeschmacks sind gemeint; Design, das jeweils «in» ist und den, der es hat, in einer Umwelt mit rasch wechselnden ästhetischen Neigungen vor der nachhinkenden Masse der Durchschnittskonsumenten auszeichnet.

«Style is a mark of distinction», erklärt lapidar Linda Phillips, die für Konzept und Realisation der Ausstellung verantwortliche Konservatorin an dem auf amerikanische Kunst spezialisierten Institut. *High Style* bedeute in der amerikanischen Gesellschaft, die keinen Rückhalt traditionell gewachsener Kultur und Bildung vermittle, Status, Identität und gewünschte Personifikation. Es verstehe sich von selbst, dass die Konsumstrategen, die nicht Waren, sondern Botschaften über Waren anbieten, längst gelernt hätten, mit dem Stil der Dinge zu arbeiten.

Vor der Museumstür, mit einem Blick auf die smarte Madison Avenue, wo Bescheidenheit keine Tugend ist und die Passanten sich gegenseitig das inszenierte Bild ihrer selbst vorspielen, möchte man an die Theorien der Ausstellungsmacher glauben. Die Begeisterung sinkt indessen rasch ab, betritt man die Hallen des massiven Breuer-Baues. Eine hitzige Diskussion umbrandet gegenwärtig das Museum, in der es um das Umbauprojekt von Michael Graves geht, das dem bestehenden Haus übergestülpt



Peter Müller-Munk: Normannischer Wasserkrug. Um 1937.
Ausführung: The Revere Copper and Brass Company, New York

werden soll: Postmoderner Hochstil will modernen Hochstil aus der internationalen Schule des als nicht mehr aktuell eingestuften neuen Bauens usurpieren. Im Erdgeschoss kann man Pläne und Modell der gewalttätigen Stilklitterung begutachten – eine Einstimmung in die Design-Thesen der Ausstellung?

Individuelles kreatives Talent wird da höher bewertet als das anonyme Styling für den täglichen Bedarf. *Arts and Crafts* vor der Jahrhundertwende reicht dem heutigen *Art Furniture* die Hand. Beides zusammen verbreitet eine kunstgewerblich intonierte Stimmung. Die Objekte sind zum Teil empfindungsstark schön geformt wie die rechtwinklig schwer aufgebauten Eichenstühle von Frank Lloyd Wright und die von Josef Hoffmann und McIntosh zehrenden Armlehnstühle Richard Meiers. Aber die Erwartungen an die Ästhetik einer früh und dynamisch einsetzenden, ungetrübt von den europäischen Design-Theorien entfalteten Industriekultur erfüllen sich nicht. Die Ausstellung fängt mit Stühlen an, und sie hört mit Stühlen auf. Einer der Möbelklassiker, der niedrige Holzstuhl LCW von Charles und Ray Eames (1949), steht unübersehbar auf schmal überhöhtem Podest, Sitz und Lehne mit Kalbfell überzogen. Warum? Der Stuhl verkörpert eine der Hauptthesen der Ausstellungsmacher, dass nämlich das amerikanische Design neue Erfindungen mit traditionellem Formenschatz zu verbinden gewusst habe und dass es eine vitale Wechselbeziehung gebe zwischen dem Bereich der häuslichen Architektur, Industrial Design und dekorativen Künsten.

Damit wäre den Amerikanern jene harmonische Verbindlichkeit der Formvorstellungen gelungen, die in Europa im radikalen Zuge des Funk-

tionalismus verlorenging. Es gibt jedoch eine andere, für die amerikanische Alltagskultur vielleicht noch wichtigere Beziehung zu den althergebrachten Fertigungsmethoden. Sie hängt mit der kolonialen Vergangenheit des Landes zusammen, das aus der Unwirtlichkeit der Natur sich eine Lebenswelt zimmerte, in der jedermann ein allseitig befähigter Handwerker sein musste. Diese Herkunft aus der Kunst des Überlebens ist in dem Buch «American Design Ethic» von Arthur Pulos beschrieben worden. Es stimmt also nicht, dass Amerika keine gestalterischen Überlieferungen hat. Sie sind von der praktischen, nicht von der geschmäcklerischen Art. Die handfeste Solidität gebrauchstüchtiger Alltagsgeräte, wie man sie in altmodischen Läden, Hotels, Bars in der amerikanischen Provinz, ja auch in New York selbst noch findet, ist ein kultureller und auch formal starker Faktor. Wen würde nicht – ein Beispiel – die kommerziell vereinfachte und trotzdem Designbewusste Art-Déco-Ausstattung der alten Lifttüren in Bürohäusern und Hochhäusern entzücken? Und welches Design-empfindliche Gemüt würde nicht immer wieder der Faszination amerikanischer *Hardware Stores* erliegen, die viel mehr sind als blosse Eisenwarenhandlungen und beweisen, dass die Notwendigkeit der Axt im Hause nach wie vor zum Selbsterhaltungstrieb der Amerikaner zählt?

Nichts von alledem in unserer Ausstellung, wenig über die erste professionelle Designer-Generation mit Henry Dreyfuss, Norman Bel Geddes, Gilbert Rohde, Walter Dorwin Teague – jene Leute, die den Berufsstand des Designers mitsamt dem Glanz und Glitzer der heimlichen Verführung erfunden haben. Von Loewy sieht man einen Bleistiftspitzer aus dem Jahre 1934; er muss genügen, um die Technik des Stylings, der Stromlinie, der Verpackung von Funktionen in einer eingängigen Gestalt zu studieren! Was soll man von einer Ausstellung über amerikanisches Design halten, die kein Auto enthält – das Paradebeispiel für *High Styles,* das Symbol für repräsentativen Konsum und Verschleiss. Welche Aussage auch immer man über Design machen möchte, im Automobil liegt sie für die Entzifferung bereit.

Robert Venturi und seine Mitarbeiter haben eine erstaunlich konventionelle Einrichtung zustande gebracht in einem Kreislauf farblich abgestimmter Podeste, Vitrinen und Wandelemente. Kein Multimedia-Ereignis, nur die stummen Artefakte unserer Zivilisation vergleichend nebeneinander in fünf Etappen von 1900 bis zur Gegenwart. Der Katalog wiederholt diese Einteilung in fünf Essays, die den psychologischen Hintergrund auszuleuchten versuchen, der bestimmte Design-Lösungen in bestimmten Jahrzehnten steuerte. Am besten gelungen ist der Beitrag der Architekturhistorikerin Ester McCoy, die sich mit der Zeit zwischen 1945 und 1960 befasst. Ihr Thema: «Die rationale Periode», als sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in den USA eine international führende Designer-Elite etablierte: George Nelson, Eero Saarinen, Harry Bertoia, Charles Ray Eames, Entwerfer von Möbeln vor allem, die einen bereits klassisch modernen Stil repräsentieren. McCoy weist darauf hin, wie die Kriegsforschung nach neuen Materialien und Produktionsverfahren den Designern neue Ideen (leichtere Metalle, stärkere Legierungen, Kunststoffe, Klebstoffe) eingegeben hat – ein wichtiger Punkt in der modernen Design-Geschichte, der bis heute kaum untersucht worden ist. Ausserdem signalisiert sie die Einflussquelle der «industriellen Maschinerie» besonders der auf funktionelle Tüchtigkeit angewiesenen Landwirtschaft. Die «Herrschaft der Mechanisierung» hat freilich Siegfried Giedion längst beschrieben. Wie schwer man sich hingegen mit der heutigen Design-Szene tut, zeigt Linda Phillips' Text, der unter dem Slogan «Total Design» von 1975 in eine noch undefinierte Gegenwart «mit dem Einbezug von Pop, vernakularen und kunstgewerblichen Elementen in die akzeptierte und legitimierte Methode des Autoren-Designs» führt. Stilpluralismus wird zum *Pastiche,* einem Lieblingswort dieser Autorin, als würde der Historismus fröhlich Urständ feiern.

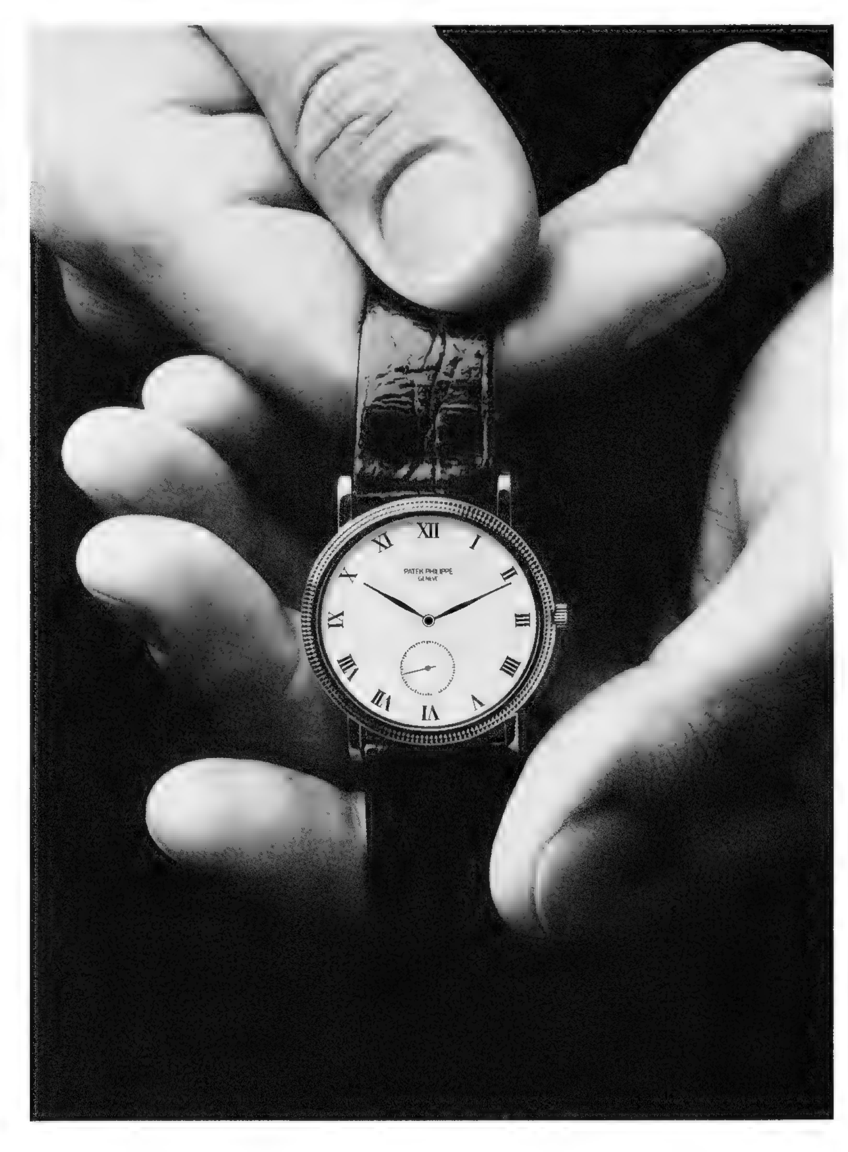
Die amerikanische Kritik ging sowohl mit der Ausstellung wie dem Katalogbuch ungnädig um. «Weder ist es ein umfassender Überblick noch eine selektive Ausstellung mit starken Standpunkten, sondern liegt ungeschickt dazwischen», schrieb der angesehene Paul Goldberger in der «New York Times Book Review» vom 8. Dezember 1985: «Die Essays über die verschiedenen Perioden sind gut, wenn auch unvereinbar, und die Abbildungen sind hübsch; so mag es besser sein, das Buch zu kaufen, anstatt die Ausstellung zu sehen.»

Margit Weinberg-Staber

High Styles, Twentieth-Century American Design. Summit Books, New York 1985. 216 Seiten, 170 Illustrationen, $ 35.–

KENYON & ECKHARDT GENÈVE

WENN Sie zum ersten Mal eine Patek Philippe in die Hand nehmen, spüren Sie sogleich die Gegenwart eines Objektes von höchster Vollendung.
Wir kennen dieses Gefühl. Denn unsere Meister-Uhrmacher empfinden es jedesmal, wenn sie sich von einer Patek Philippe trennen. Besitzerstolz, sicher.
Für uns dauert er nur einen Augenblick. Für Sie jedoch ein ganzes Leben lang.
Schliesslich haben wir diese Uhr für Sie geschaffen, damit sie auf immer die Ihre wird. Dies allein ist der Sinn unserer Arbeit.
Seit fünf Generationen.
Wählen Sie deshalb nur ein Mal. Aber dafür richtig:
Eine Patek Philippe.
Weil sie fürs Leben ist.



PATEK PHILIPPE
GENEVE

Patek Philippe S.A.
41, rue du Rhône – 1211 Genève 3
Tél. 022/20 03 66

Curt Riess

Spannung zwischen Qual und Vergnügen

Als ob unser Leben nicht schon voller Spannungen wäre, mit denen wir Antworten auf alle nur denkbaren Fragen erwarten: Wird die Folge des ehelichen Beischlafs ein Junge oder ein Mädchen sein? Gesund oder krank? Wird sich Erfolg einstellen im Beruf, in der Liebe, auf nur allen möglichen Gebieten, in die der werdende Mensch einzudringen versucht? Solche lebensentscheidenden Fragen gibt es unendlich viele, auch oder vor allem Fragen politischer Natur. Niemand jedoch dürfte wohl darauf gespannt sein, wie viele solcher Fragen des menschlichen Lebens, einer Nation oder eines Kontinents sich stellen und so oft unerträgliche Spannung erzielen. Die Spannung, wie denn nun alles, alles wirklich weiter und immer weiter gehen soll, ist eher quälend als vergnüglich.

Spannung kann aber auch Vergnügen bereiten: Wie geht die Odyssee aus? Kriegen sich Romeo und Julia, muss Florestan sterben, oder rettet ihn seine Gattin Leonore? Entgeht Maria Stuart ihren Henkern?

Ich wende nicht ein, dass der Verlauf dieser epischen Kunstwerke, Tragödien oder Opern jedermann bekannt sei, dass also die Frage, wie sie «ausgehen», gar nicht spannend sein kann. Sie ist es aber doch. Nur, das hat mit der inneren Spannung zu tun, die überall dort entsteht, wo es sich um Kunst handelt. Man weiss, dass Odysseus gesund an den häuslichen Herd gelangt und dass sowohl Romeo wie Julia sterben, und zwar in dieser Reihenfolge und völlig überflüssigerweise. Und möchte es doch miterleben. Immer wieder.

Zu allen Zeiten freilich gab es auch andere Fälle von Spannung, die durchaus in den Bereich des Vergnügens oder der Unterhaltung gehören. Hier wären sportliche Darbietungen zu nennen, die seit dem Altertum Spannung erzeugen. Man bekam schon damals und seither immer wieder Dinge zu sehen, die einen in Aufregung versetzten, in einen kollektiv erregten Gemütszustand, der wie etwa die in unserem Jahrhundert erfundenen Aufputschmittel wirken, während die Mitwirkenden oft dazu verurteilt waren, Unbehagen zu verspüren, wenn nichts Schlimmeres, etwa bei einem Marathonlauf.

Der Einzug der Spannung als gewolltes Vergnügen in die Literatur begann natürlich mit dem Kriminalroman und setzte sich fort mit den Kriminalfilmen. Diese waren der endgültige Beleg dafür, dass Spannung Vergnügen sein kann; denn niemand ist gezwungen, sich auf die eine oder andere Weise spannen zu lassen, das heisst die Krimis zu sehen oder sie zu lesen.

Freilich, auch hier war und ist die Spannung nicht ganz echt. Denn vom ersten Detektiv der Weltliteratur, dem von Edgar Allan Poe erfundenen August Dupin, über den berühmtesten von allen, Sherlock Holmes, bis zu Agatha Christies Poirot oder Simenons Maigret handelt es sich durchwegs um Detektive, die immer «demnächst» mit einem neuen Fall aufwarten werden, gar nicht zu sprechen von dem Kommissar Derrick, dem «Alten», dem Glatzkopf von Manhattan, den beiden Polizisten aus San Franzisco. Diese ständig bedrohten Herrschaften durften nie sterben, auch nicht die amerikanischen Detektive, die ihre Abenteuer in der Ich-Form berichten. Conan Doyle hat einmal versucht, den Teufelskreis zu durchbrechen und seinen Sherlock Holmes sterben zu lassen – vermutlich weil er ihn langweilte. Aber so einhellig war der Protestschrei von unzähligen Lesern auf der ganzen Welt, dass der Autor sich entschliessen musste, Holmes gegen alle Wahrscheinlichkeit zum Leben wiederzuerwecken und von neuem herausfinden zu lassen, wer was wann wo wie verbrochen hatte.

So gross war das allgemeine Bedürfnis nach Spannung, dass der Kunde die Tatsache verdrängte, dass derjenige, der die Spannung erzeugte, nie existierte und dass er, um sein fiktives Leben fiktiv gebracht, jetzt wieder fiktiv existierte!

Soviel über unser Bedürfnis nach Spannung, die schon längst zu einer Art Rauschgift geworden ist – wenn sie es nicht seit eh und je war.

Die Versicherung privater Kunstwerke

Die bewaffneten Diebeszüge durch Museen in Paris und Mexiko, teilweise am hellichten Tag, bringen kleineren bis mittleren Instituten erhebliche Sicherheitsprobleme. Und auch der private Sammler sollte über seine Versicherung nachdenken.

Das Versichern von Kunstschätzen ist eine Sache, die überlegt sein will. Verschiedene Kunstdiebstähle in Museen haben offenbart, dass die gestohlenen Objekte und Bilder nicht versichert waren. Ob staatliche oder vom Staat unterstützte Institute Versicherungen abschliessen sollten oder nicht, soll hier nicht zur Debatte stehen. Aber die Frage stellt sich für den privaten Sammler. Für ihn gab es lange Zeit die Alternative, entweder alles oder nichts zu versichern. In Anbetracht der hohen und stetig steigenden Prämien zog es mancher vor, sein eigener Versicherer zu sein, das heisst, die Prämien «im Geiste» während vieler schadenfreier Jahre auf ein imaginäres Konto zu zahlen. Bei einem Schadenfall konnte man dann ausrechnen, ob man besser oder schlechter gefahren sei. Da Kunstdiebstähle in grossem Stil bisher relativ selten waren, fiel die Rechnung des Versicherungsabstinenten oft positiv aus. Inzwischen hat sich die Lage aber sehr geändert: Es scheinen nicht nur mehr Kenner am Werk zu sein; auch der Kreis der – neuerdings schwer bewaffneten – Räuber scheint immer besser organisiert zu sein. Möglicherweise ist ein grauer Markt vorhanden, wo Leute mit Macht und dem nötigen diplomatischen Schutz sich mit Kunst umgeben, ohne lange nach der Herkunft zu fragen. Damit wäre der sonst schwierige Absatz gesichert.

Andere Sammler haben ihre Schätze zu einem lächerlich geringen Betrag versichert. Es gibt Fälle, wo eine Erbschaft hauptsächlich aus Kunstgegenständen besteht. Woher sollen Erben, die über wenig Barmittel verfügen, die erdrückenden Versicherungsprämien bezahlen? Soll die Sammlung aus diesem Grund dezimiert oder gar aufgelöst werden und die besten Stücke womöglich ins Ausland wandern? Die immer strengeren Auflagen und höheren Prämien der Versicherer sind sicherlich lästig, aber das Nichtversichern oder die Unterversicherung sind heute kaum mehr zu verantworten.

Aber nicht nur die Prämien sind gestiegen, sondern auch die zu versichernden Werte, manchmal in recht dramatischer Weise. Manche Sammler würden einen wahren Schock erleiden, wenn man ihnen den Marktwert ihrer Schätze in Vitrinen, Mappen und an den Wänden vorrechnete. Der eine oder andere mag aus Angst vor der Steuer die Augen vor dieser Tatsache verschliessen. Dabei ist unsere Gesetzgebung in bezug auf die Vermögenssteuer als milde zu betrachten.

Was ist bei einem Schadenfall zu tun? Bei Diebstahl oder totaler Zerstörung wird die Versicherung den versicherten Betrag zur Auszahlung bringen. Schwierigkeiten tauchen aber auf, wenn es darum geht, bei einer teilweisen Beschädigung die Wertverminderung festzustellen. Die Versicherungen neigen prinzipiell zur Auffassung, dass es mit der Behebung des Schadens, sofern dieser nicht mehr sichtbar ist, sein Bewenden habe. Bei Kunst- und Sammelobjekten ist jedoch die Unversehrtheit ein integrierender Bestandteil des Handelswertes. Auch eine gut retuschierte Beschädigung entbindet den Verkäufer nicht von der Pflicht, einem potentiellen Käufer Aufschluss über ihm bekannte Schäden zu geben. Dass dies den Preis drückt, ist einleuchtend. Die Grösse der Wertverminderung bietet häufig Anlass zu Diskussionen. Bei Schmuck und Steinen lässt sich der Wert relativ einfach nach Karat (Gewicht) und Reinheit berechnen. Schon erheblich schwieriger wird es, wenn der Schmuck, etwa aus der Art-Déco-Zeit stammend, aus Bergkristall, Holz und Stahl besteht. Der Materialwert beträgt nur wenige Franken, die konstruktive Idee und Seltenheit dagegen steigern den Marktwert in die Tausende. Hier ist es unumgänglich, Experten beizuziehen, da die Versicherungen mit derlei Schadenfällen im allgemeinen wenig vertraut sind und hauptsächlich vom Materialwert ausgehen. Als vorteilhaft hat sich erwiesen, mit der Versicherung gemeinsam im voraus die in einem eventuellen Schadenfall zu befragenden Spezialisten zu vereinbaren, damit nicht schon in diesem Punkt gewichtige Meinungsdifferenzen entstehen. Auch der Versicherungswert sollte im voraus von einem oder mehreren Experten festgelegt werden. So wird vermieden, dass bei einem Schadenfall zuerst geklärt werden muss, ob der geltend gemachte Wert marktgerecht sei oder nicht.

Man kann sich natürlich sagen, dass Sammelobjekte am sichersten in Banktresoren ruhen; dort braucht man sie auch nicht zu versichern. Aber welcher echte Sammler möchte sich schon für längere Zeit von seinen Lieblingsstücken trennen?

Rolf Weinberg

Markus Lüpertz

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.
135 Seiten, DM 28.–
Vertreter neoexpressionistischer Grossspurigkeiten reklamieren ihn als «Vater»; Kunstgeschichtsschreiber zählen ihn zu den wichtigsten Exponenten neuer deutscher Malerei; und er selbst sagt von sich schlicht: «Ich bin ein Genie.» Jenseits solcher Etikettierungen steht fest: Markus Lüpertz, 45, inzwischen wohlbestallter Professor an der Staatlichen Akademie Düsseldorf, ist ein hervorragender Einzelgänger der Szene; sein Thema heisst «Malerei über Malerei». Die Entwicklung dieses Œuvres und dessen Dialektik zwischen Spontaneität und Reflexion gilt es noch zu entdecken und vor allem zu differenzieren. Besonders geeignet hierfür ist der zur Ausstellung «Belebte Formen und kalte Malerei» erschienene Katalog.
Ohne Hymnen zu singen, zieht er gültige Leitlinien durch das Werk, das nebenbei auch einen gewissen Erschöpfungszustand der Moderne markiert. Systematisch gelingt das Armin Zweite in einem 20seitigen, ausgreifend fundierten Essay, in dem die stringente Gedankenführung durch Gedichte, Reden und Interviewantworten des Künstlers unterfüttert wird. Diese unbestechliche Analyse gehört zum Überzeugendsten, was ich seither über die Persönlichkeit Lüpertz' gelesen habe, und sie ist gleichzeitig ein Schlaglicht auf die (desolate) Situation der aktuellen Kunst.

Zugehend auf eine Biennale des Friedens

Kunsthaus und Kunstverein Hamburg.
176 Seiten, DM 25.–
«Frieden ist eine Kunst und keine abstrakte Vorstellung.» Mit diesem Satz motivierte Robert Filliou, Fluxus- und Concept-Art-Spezialist, weltweit Teilnehmer für seine «Friedensbiennale». Bildende Künstler, Dichter und Musiker sollten «Gestalt, Klang und Gefühl» des Friedens «erproben» und damit drei Stränge (Kunst, Wissenschaft, Weisheit) wieder zusammenführen. Diese Aufforderung be-trifft jetzt sehr unmittelbar den Leser des feinen Dokumentationsbandes; er enthält etwa ein Drittel der 391 eingereichten Zustandsbeschreibungen oder Visionen. Eine schillernde Gedankenfundgrube; selbstredend sind nicht alle hochkarätig, Austauschbares bis Belangloses gehört ebenso zur Mischung wie zündende Einzelwerke: Mut-Macher für das Abenteuer Frieden.

La Grande Parade der Zeichnung

Die Zeichnung hat Konjunktur. Kaum zuvor wurden fast zeitgleich einige herausragende Ausstellungen diesem Medium gewidmet: eine Probebühne mit der Ausstattung zu weit mehr.
265 fast nur hochkarätige Werke aus dem Basler Kupferstichkabinett von 16 international bekannten Künstlern wurden auf die Reise nach Baden-Baden und Tel Aviv geschickt, begleitet von einem feinen Katalog. Vor allem der das Thema generalisierende Essay Dieter Koepplins liefert sehr kundige Gedanken zur Situation der Zeichnung; ein solides Beispiel, wie man mit einer Sammlung Kunstgeschichte festschreiben kann.
Über die Veränderungsgeschichte der Zeichnung während der letzten 25 Jahre geben 130 Künstler in Peter Weiermairs und Ingrid Mössingers Unternehmen «Vom Zeichnen» Auskunft. Schwerpunkte bilden Minimal und Konkrete Kunst sowie das denkende, expressive Erzählen. Wie die Zeichnung zum Zeit-Zeugen werden kann, protokolliert auch das Katalogbuch.
Das Städelsche Kunstinstitut präsentierte parallel dazu 120 Blätter aus der privaten Menil Collection (Houston/Texas). Dieses in vier Epochen gegliederte Panorama zeigt ebenso eindrucksvoll wie systematisch die Entwicklung und Emanzipation der amerikanischen Kunst.
Eine Nachwuchsrevue führt die Nürnberger 3. Triennale der Zeichnung vor. Sie wurde von 135 jungen Künstlern aus 16 Ländern (Ost- und Westeuropa, Übersee, erstmals dabei Australien und Brasilien) mit 500 Arbeiten beschickt. Ein verwirrender und doch aufschlussreicher Parcours mit wilden, grellbunten, provozierenden, aber auch zum Träumen und Meditieren verführenden Szenen. Wer die Ausstellung mit dem Sonderteil «Bildhauerzeichnung» (bis 11.5. in Linz) nicht sehen kann, dem vermittelt der zweibändige, sorgfältig bearbeitete Katalog umfassende Information – eine gedruckte Entdeckungsreise.
Diese Längs- und Querschnitte beweisen einmal mehr, dass die Zeichnung zum roten Faden durch das Labyrinth der Zeit-Stile geworden ist.

«Räume heutiger Zeichnung», Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 132 Seiten, DM 28.–
«Vom Zeichnen – Aspekte der Zeichnung 1960–1985», Frankfurter Kunstverein, 484 Seiten, DM 45.–
«Amerikanische Zeichnungen 1930–1980», Städelsches Kunstinstitut Frankfurt, DM 45.–
«3. Internationale Triennale der Zeichnung und Bildhauerzeichnung», Kunsthalle Nürnberg, 2 Bände, 372 Seiten, DM 35.–

K. R. H. Sonderborg

Staatsgalerie Stuttgart. 206 Seiten, DM 28.–
Nicht alle Künstler, die das deutsche Informel geprägt haben, konnten ihr Werk in Richtung einer exemplarischen Eigenständigkeit fortschreiben. K. R. H. Sonderborg (Jahrgang 1923) gehört zu diesen Ausnahmen. Neuester Beleg (und Studienobjekt in einem) ist die von der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart vorgelegte Übersicht zum zeichnerischen Werk aus drei Jahrzehnten. Die energiegeladenen und doch sublimen Arbeiten auf Papier demonstrieren, wie sich Formleidenschaft und Formschauspiel zusammentun und aggressive Antworten auf neue (technische) Realitäten geben. Der Zugang führt nicht über Worte und Sätze; um so beredter sprechen die brillanten Abbildungen. Und die Texte zweier Wegbegleiter des Künstlers, Kurt Leonhard und Hans Platschek, verdichten sich zu einem sehr persönlichen Porträt.

K. O. Götz: Lippensprünge

Edition Rothe, Heidelberg. 79 Seiten, DM 28.–
Der Grossmeister einer gestisch spontanen Malerei, K. O. Götz (Jahrgang 1914), ist international renommiert; seine lyrischen Arbeiten blieben dagegen weitgehend unbekannt. Wolfgang Rothe macht mit einem liebevoll gestalteten, bibliophilen Band auf «Lippensprünge» neugierig. Wie das malerische Werk laden diese Liebes- und Naturgedichte zur Meditation ein: leise Töne, vorsichtig bis eigenwillig taktierende, ungewöhnliche Metaphern, gelegentlich dem Pathos nicht abhold. In ihrer prägnanten, manchmal dissonanten Bildhaftigkeit zetteln sie einen insistierenden Dialog mit 15 (1985 entstandenen) Lithographien an. Doppelte Metamorphosen, eine Kurz-Schrift in zwei Teilen sind die Überraschungen dieser Rarität.

Rheingold

Edition Wienand-Verlag, Köln. 271 Seiten, DM 48.–
Unter dem ironisierenden, mythologisch angehauchten Titel präsentieren sich 40 Künstler aus Köln und Düsseldorf in Turin; die subjektive Auswahl (Wulf Herzogenrath, Stephan von Wiese) umfasst zweieinhalb Generationen. Die üppige Begleitpublikation (deutsch/italienisch) enthält unter Mitwirkung namhafter Szene-Autoren informative Einzeldossiers und entpuppt sich als Überraschungsspiegel.

Heinz Neidel



Begegnungen mit Alberto Giacometti

Zu einer Ausstellung der Stiftung für Photographie im Kunsthaus Zürich vom 26. April bis zum 20. Juli 1986

Text und Photos: Ernst Scheidegger

Maloja, Sommer 1943, im Militärdienst. Auf der Suche nach Alberto Giacometti in einem fast ausgestorbenen Dorf traf ich auf eine Frau mit streng gezeichnetem Gesicht, einem prägnanten Kinn und einem grossen grauen Haarschopf, die Mutter von Alberto. Sie wies mich in den angebauten, hölzernen Hausteil, das Atelier, das ihr Mann, der Maler Giovanni Giacometti, seinerzeit an das grosse Steinhaus angebaut hatte. Durch die offene Tür betrat ich einen grossen hellen Raum. An den zum Teil bemalten Holzwänden standen umgedrehte Leinwände, davor Kisten, Truhen mit Stein- und Gipsköpfen, Staffeleien, Gipssäcken, Gipsfiguren. Mitten im Raum eine hohe Gipsfrau auf einem fast quadratischen Sockel, die ganze Plastik auf Holzrädern,



daneben eine sich nach oben zuspitzende, etwa zwei Meter hohe Säule, ganz oben ein kleines Gesicht, negativ eingeritzt, zwei vorstehende Brüste, darunter seitlich zwei ebenfalls eingeritzte Hände, in der Mitte eine grosse, dominierende Öffnung und am Fusse mit grossen schwarzen Strichen aufnotiert: 1+1=3. Inmitten dieser eigenartigen Umgebung Alberto Giacometti an einem Tisch sitzend und mit einem rostigen, gipsverschmierten Taschenmesser an einer winzig kleinen Gipsfigur herumschneidend. Aus dem ersten Gespräch wurden tägliche Besuche, die mir eine neue, bisher unbekannte Welt öffneten, und eine Freundschaft auf Lebzeiten.

Nach dem Kriege arbeitete ich in Paris für den Marshallplan und für die Kunstzeitschrift «XXe Siècle». Einer meiner ersten Kontakte war Alberto Giacometti. Er wohnte in einem volkstümlichen, beinahe ärmlichen Viertel, nicht weit vom Montparnasse. An einem gassenartigen, kleinen grauen Hofraum, der durch mehrere ein- und zweistöckige Atelierhäuschen gebildet wurde, lagen Albertos Werkraum, sein Wohnatelier und ein Arbeitsraum seines Bruders Diego. Das enge, übervolle Atelier, in dem er seit 20 Jahren arbeitete, war ohne Komfort; aber jeder Gegenstand, jedes Stück Mauer trug Spuren erbitterter Arbeit, zeugte von Albertos starker Persönlichkeit.

Da sein Atelier sehr klein und wenig Platz vorhanden war, zerstörte er viele Plastiken. Aber dank einer Ausstellung von Pierre Matisse in New York, einem Sohn von Henri Matisse, mit dem er befreundet war, fanden viele Werke den Weg in die Giesserei und wurden vor der Zerstörung gerettet. Diese Ausstellung wurde zum grossen Durchbruch der Kunst Albertos.

In dieser Zeit traf ich Giacometti fast täglich, im Café oder beim Essen, wo er oft bei fröhlich entspanntem Beisammensein oder leidenschaftlich geführten Gesprächen provozierende Standpunkte einnahm, um Probleme zu klären. Im Atelier, wo ich ihn bei seiner Arbeit beobachtete, erlebte ich, wie bei ihm das Zerstören des Erreichten Vorbedingung für ein Weiterkommen war: Ein Kopf nahm Gestalt an. Gesichtszüge, Auge, Nase, Mund wurden herausgearbeitet, wieder zugeknetet und von neuem bearbeitet. Genauso beim Malen: War ein Kopf fertig, wurde er neu überarbeitet, Malschicht über Malschicht. Alberto sass da mit seinen Pinseln, feinen und groben, Palette und Öl auf einem einfachen Stuhl neben ihm. Stille – dann plötzliche Gesprächsfetzen – Stille – und immer wieder, «oh, wie ist das schön». Ein Bild und eine Plastik waren eigentlich erst fertig, wenn sie aus dem Atelier weggebracht wurden oder das Modell nicht mehr greifbar war. Unvergesslich der japanische Professor Yanaihara aus Kioto, der zwei Monate nicht wegreisen konnte, weil seine Porträts nicht fertig waren. Trotz täglicher Arbeit waren sie zwei Monate später genauso unfertig!

Giacometti befragte immer die gleichen Menschen aus seiner Umgebung als Modell: seinen Bruder Diego, seine Frau Annette, seine Mutter und wenige Freunde. Dazu meinte er: «Je besser ich ein Modell kenne, desto unbekannter wird es für mich, um so reicher an Möglichkeiten.» Auch ich habe für ihn Modell gesessen, in Stampa, im Atelier seines Vaters, in das er immer wieder zurückkehrte, wie um Atem zu holen, Energie zu schöpfen und Distanz zu gewinnen. Zwei Meter vom Maler entfernt durfte ich mich absolut nicht rühren. Seine Augen befragten mich mit grosser Intensität, forderten von mir die gleiche Intensität, als ob ich aktiv an der Arbeit teilhätte – eine seltsame Verbundenheit. Nach Minuten des Schweigens plötzlich Sprachfetzen, zufällige Gedanken und wieder Schweigen. Immer wieder «oh, schön ist das, schön – oh, wie ist das schön» und wieder Schweigen. Bewegen durfte man sich auf dem harten, unbequemen Stuhl kaum, sonst wurde er streng. Über einen Monat sass ich fast täglich Modell. Bei jeder neuen Sitzung achtete er genau auf die am Boden angebrachten Zeichen und kontrollierte, ob man auf dem rechten Platz sass. Das Bild war auch im darauffolgenden Jahr nicht fertig; wieder sass ich auf dem unbequemen Stuhl, genau an der alten am Boden bezeichneten Stelle «auf dem rechten Platz».

Während der Zeit, in der ich auf Anregung von Pierre Matisse das erste Buch über Alberto veröffentlichte und weitere Buchprojekte über Giacometti realisierte, ergab sich eine enge Zusammenarbeit mit











dem Künstler, die nach regelmässigen Begegnungen verlangte. Diese führten mich auch zu dem Entschluss, einen Dokumentarfilm über Giacometti zu drehen. Alle mir bekannten Filmdokumente waren behaftet mit einer für mich schon überholten Aktualität. Ich wollte ein Dokument schaffen. Mit Ausnahme ganz weniger Freunde duldete Alberto, wenn er mit einem Modell arbeitete, niemanden im Atelier. Ich wollte aufzeigen, wie ein Bild entsteht. Nach nächtelangen Diskussionen willigte Alberto schliesslich ein, und so entstand ein wirklich einzigartiger Einblick, der Alberto beim Malen zeigt; eine weisse Leinwand, auf der sich ein Porträt aufbaut – entwickelt von den Augen her und wie Alberto sagte: «Wenn ich die Lage und Form der Augen wiedergeben kann, erreiche ich alles übrige auch, den Blick.» Ich habe Alberto mit diesen Aufnahmen sehr strapaziert: Das Atelier war mit Wolldecken verhängt, um den Strassenlärm abzuhalten. Kabel, Scheinwerfer, Stative, Kameras hinderten ihn tagelang am normalen Arbeiten. Nie hat er reklamiert; aber er gab mir zu erkennen, dass er mir wirklich das Maximum an Entgegenkommen zeigte. Später, bei Durchsicht des Materials, war er aber glücklich, dass ich so stur war und ihn zu diesem Opfer gezwungen hatte.

Die letzte Nacht in Paris: Alberto rief mich an, ich solle nach Paris kommen. Wir wollten uns mit James Lord, einem amerikanischen Schriftsteller, treffen, um über unseren Film zu sprechen. Als ich am





Morgen in Paris ankam, besuchte ich zuerst wie gewohnt Alberto in seinem Atelier. Er war wach, aber noch im Bett; Zeitschriften und Zeitungen um ihn herum aufgetürmt; es war wie immer, wenn man am Morgen ankam. Abgesehen von seinem Husten, der unser Gespräch von Zeit zu Zeit unterbrach, schien er in guter Verfassung, voller Kraft, interessiert allen Problemen gegenüber, die uns beschäftigten. Später trafen wir uns im Café, von wo er in sein Atelier – wie an jedem andern Tag – zur Arbeit zurückkehrte. Erst von seinem Bruder Diego erfuhr ich, dass er an jenem Tag, bevor er sich zur Untersuchung ins Spital nach Chur begab, das letzte Mal arbeitete.

Wir trafen uns, wie schon oft, nach Mitternacht in der Bar vom «Dôme». Alberto war mit seinen beiden Modellen Caroline und Lotar schon dort. Sie waren allein auf der geheizten Terrasse des Restaurants und sassen alle da, ohne zu sprechen, als ob etwas Aussergewöhnliches geschehen sei, und mein Versuch, ein Gespräch in Gang zu bringen, scheiterte hoffnungslos. Wir glichen Giacomettis Figuren auf einem Platz, jeder ein Wesen für sich, ohne uns zu begegnen, obwohl wir beisammen waren. Alberto bestellte Sardellen, lange erklärend, wie er Lust darauf habe, aber ohne sie essen zu können, da sie zu salzig waren. Dazu trank er Whisky. Endlich brachte uns die Abreise Albertos nach Chur, Lords Abreise nach New York und meine Abreise nach Zürich in ein Gespräch. Es folgten Ratschläge, Abmachungen, Pläne, aber bald verflüchtigte sich auch dieses Gespräch.

Es war eine der traurigsten Nächte, die ich mit Alberto verbrachte. Nichts Wesentliches, auch nichts Intimes wurde gesprochen, so ganz anders als das gewohnte Zusammensein. Wir sassen alle da, wiederum stumm, da wir uns im Grunde zu viel zu sagen hatten. Aber dafür war keine Zeit, und so vertrösteten wir uns alle auf später und schwiegen. Und trotzdem wollten wir zusammensein.

Gegen vier Uhr verabschiedeten wir uns – wie schon so viele Male in den vergangenen Jahren. Es war Albertos letzte Nacht in Paris, da er am gleichen Tag gegen 22 Uhr nach Chur zur Untersuchung fuhr.

Meine letzten Begegnungen mit Giacometti: zuerst im Spital in Chur und dann im Atelier in Stampa aufgebahrt. In klirrender Kälte, es waren 20°C unter Null, begleiteten Bewohner des Tales und Freunde Alberto. Das einzige Pferd im Bergell zog den Leichenwagen auf der vereisten Strasse zum Friedhof San Giorgio in Borgonuovo. Niemand der Anwesenden wird die Ansprachen in der ungeheizten Kirche vergessen: vom französischen Kulturminister André Malraux, seit Jahren Freund und Wegbereiter seiner Kunst, von Bundesrat Hanspeter Tschudi, der seine Bewunderung für den Einzelgänger und Kunstpionier ausdrückte, dem lokalen neapolitanischen Pfarrer, der endlich einmal einer illustren Gesellschaft die Leviten lesen konnte, sowie vom Gemeindepräsidenten von Stampa, der ehrlich und mit einfachen Worten seinen ehemaligen Mitschüler würdigte. Der Sarg wurde einige Meter vom Grab seiner Eltern in die gefrorene Erde versenkt und mit Blumen bedeckt. Am Abend, als ich in den Friedhof zurückkehrte, traf ich einen Bergeller, der die vielen Kränze zählte.

Zur Ausstellung «Alberto Giacometti – Von Photographen gesehen» ist zum Preis von Fr. 30.– ein 138seitiger Katalog erschienen, unter anderem mit Werken von Brassaï, René Burri, Henri Cartier-Bresson, Yosouf Karsh, Man Ray, Inge Morath und Ernst Scheidegger.

ZU DIESEM HEFT

Die Autoren der Hauptbeiträge

Ernst-Otto Erhard, geboren 1935 in Stadtbergen bei Augsburg, studierte Geschichte, Philosophie und klassische Sprachen in München und Tübingen; heute im Schuldienst. Veröffentlichungen: «Pop, Kitsch, Concept Art – Zur gegenwärtigen Situation der Kunst», 1974. Aufsätze vor allem zur modernen Kunst in den Zeitschriften «Neue Rundschau», «Merkur», «Frankfurter Hefte». Seit 1970 Mitarbeiter beim «du».

Werner Rings, geboren 1910, ist nach Universitätsstudien der Philosophie, Musikwissenschaft und Soziologie und nach Jahren publizistischer und journalistischer Tätigkeit mit Buchveröffentlichungen und Fernsehreihen zur Zeitgeschichte hervorgetreten, darunter mit Werken wie «Die Entzauberung der Politik», «Die Schweiz im Krieg» und «Kollaboration und Widerstand».

Photonachweis

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: Umschlagseite, S.29; Leonard von Matt, Buochs: S.19; Erich Lessing, Culture and Fine Arts Archives, Wien: S.16/17, 20, 22, 23, 26, 33, 34; Scala, Florenz: S.30; Photothèque Ed. du Seuil, Paris: S.25; Photoatelier Jörg P. Anders, Berlin (Kupferstichkabinett, Berlin): S.35; Biblioteca Nacional, Servicio Fotografico, Madrid: S.36, 38, 39; Royal Library, Windsor Castle: S.41; Metropolitan Museum of Art, New York: S.83; Whitney Museum of American Art, New York: S.88, 89; Presse-Agentur L. Dukas, Zürich: S.108/109.

INTERNAZIONALE DELL'ANTIQUARIATO

studio GMB



MAILAND 11. - 25. MAI '86

Organisiert von:
EXPO CT - Ente Manifestazioni
Commercio e Turismo
via Serbelloni 2 - 20122 Mailand (Italien)
tel. 02/792359 - 784551 - 6590951
telex 315291 EXPOCT I

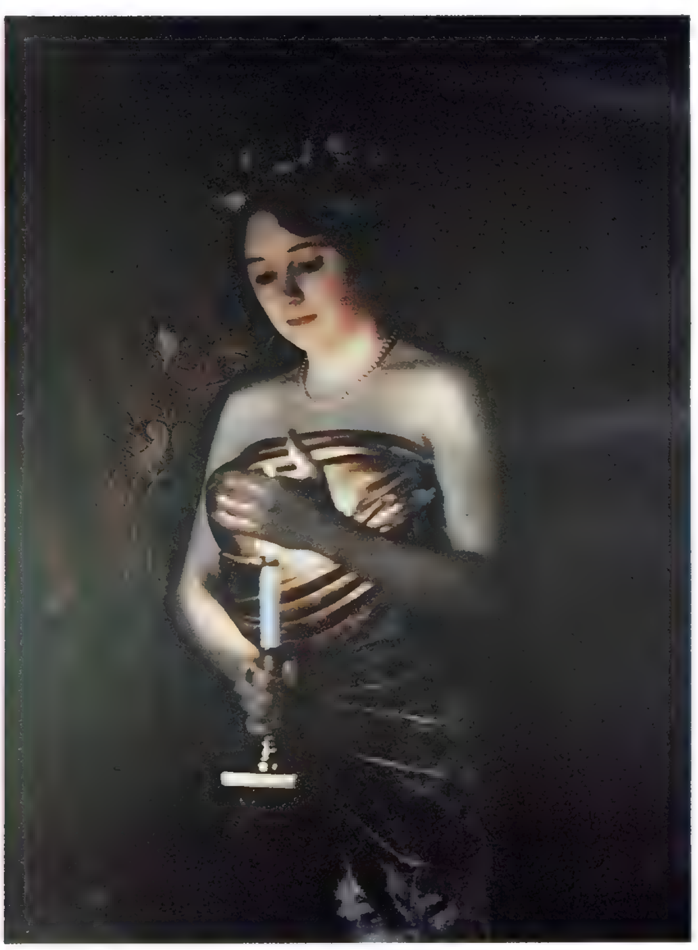
Mit Unterstützung der:
Camera di Commercio
Industria Artigianato
e Agricoltura
di Milano

Veranstaltet von:
Federazione Italiana
Mercanti d'Arte

Sindacato Provinciale
Mercanti d'Arte antica
di Milano

MAILÄNDER MESSE
Eingang Via Spinola
Öffnungszeit:
10.00 - 19.30 Uhr





Links: eines der Modelle von Mante, Cléo de Mérode, die Tochter eines Adjudanten des belgischen Königs. Sie wurde sehr streng erzogen, lebte bei ihrer Mutter und heiratete nie.

Rechts: ein von Goldschmidt arrangiertes Chiaroscuro.

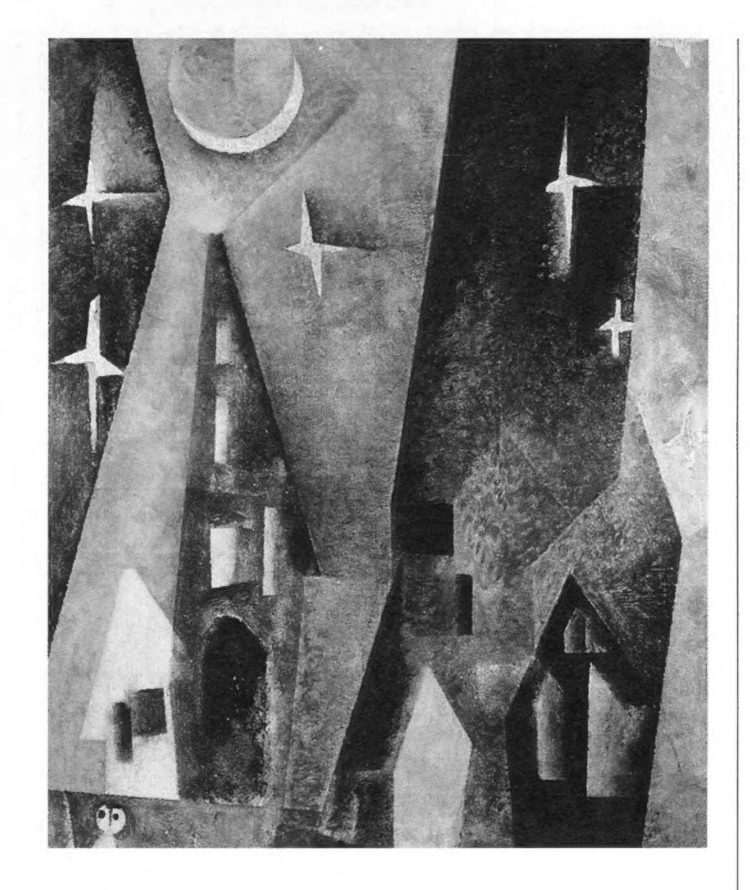
Photos aus der Ahnentruhe

Die Entwicklung des ersten praktikablen Verfahrens zur Herstellung von Farbphotographien (das sogenannte Autochrom-Verfahren, 1904 patentiert) wird den Gebrüdern Lumière zugeschrieben. Doch gibt es keine Ehre, um die nicht früher oder später erbittert gestritten würde – so auch hier, um die Ehre nämlich, das Autochrom-Verfahren erstmals angewandt zu haben. Urheberin des Streites (der mangels Publizität eigentlich gar nicht als solcher bezeichnet werden kann) ist Jacqueline Millet, eine Urenkelin des Photographen Louis-Amédée Mante. Sie behauptet seit Jahren, dass die von ihrem Urgrossvater angefertigten Bilder die ältesten Autochrome seien, älter noch als diejenigen der Gebrüder Lumière. Denn ihr zufolge stammen die Photos ihres Urahnen aus dem Jahre 1895 – nur will ihr das niemand glauben. Ihr einsamer Kampf um die Anerkennung ihres Urgrossvaters verdient dennoch eine Erwähnung am Rande. Wer also war Louis-Amédée Mante?

Mante wurde 1826 in Paris als Sohn eines Pferde- und Droschkenverleihers geboren. Im zarten Knabenalter lungerte er jahrelang als Strassenmaler auf dem Boulevard du Crime herum. Als er sechzehn Jahre alt war, setzten ihn seine Eltern vor die Tür, was ihn aber nicht hinderte, als Autodidakt Violine, Zimbel und Kontrabass spielen zu lernen. Dies glückte ihm so gut, dass er 1848 bei der Opéra als Kontrabassist engagiert wurde. Diese Stelle hatte er 50 Jahre lang inne. Doch seine verzehrende Leidenschaft, der er tagsüber oblag (abends arbeitete er bei der Opéra), war die Photographie. Diese brachte ihm offenbar viel Geld ein; denn in seinem Atelier auf dem Montmartre begannen sich Studenten zu drängen, die pro Unterrichtsstunde 200 Francs zahlten. Dennoch wurde Mante 1877 von seinem Verleger ruiniert. Er war gezwungen, den Montmartre zu verlassen, und kehrte erst Jahre später dorthin zurück – mit Frau und sieben Kindern.

1892 tat er sich mit einem damals 29jährigen Dandy und Ästheten namens Edmond Goldschmidt zusammen, welcher, nachdem er eine Tochter Mantes entführt und geheiratet hatte, seinem Schwiegervater ein modern eingerichtetes Photoatelier zur Verfügung stellte. Dort sollen Mante, der Techniker mit gutem Geschmack, und Goldschmidt, der Künstler mit technischem Flair, auf der Grundlage von mit gefärbten Stärkekörnchen beschichteten Glasplatten 1895 die ersten Farbphotographien nach dem Autochrom-Verfahren hergestellt haben. Aber – und das ist Mantes Pech: Niemand scheint dieser Theorie seiner Urenkelin Glauben schenken zu wollen. Sie fand die Photos 1975 in einer alten Truhe in der Wohnung ihrer Eltern und versucht seither vergeblich, die Autoritäten der Photographiegeschichte zu widerlegen.

Galerien und Auktionshäuser



Der Fall Feininger

Als der deutschamerikanische Maler und Mitbegründer des Bauhauses, Lyonel Feininger, als sogenannter «entarteter» Künstler 1937 Deutschland verlassen musste, stellte er 52 seiner Gemälde bei einem ehemaligen Schüler in Quedlinburg im Harz unter. Daraus entstand später ein Streitfall, der erst im vergangenen Jahr seinen Abschluss gefunden hat. Denn als der Künstler nach Kriegsende wiederholt um die Herausgabe seiner Bilder bat, erhielt er aus Quedlinburg, das auf dem Gebiet der heutigen DDR liegt, nur ausweichende Antworten. Erst nach dem Tode von Frau Feininger, 1970 (Lyonel Feininger selbst war bereits 1956 gestorben), entschlossen sich die Feininger-Kinder, den ehemaligen Schüler ihres Vaters auf Herausgabe der Bilder zu verklagen. 1976 entschied ein DDR-Gericht zu ihren Gunsten. Aber die Regierung der DDR beanspruchte die Bilder als nationales Kulturgut und verweigerte die Auslieferung in die USA. 1984 konnte ein Kompromiss ausgehandelt werden, und 49 Gemälde wurden an die Eigentümer zurückgegeben. Drei Gemälde verblieben in einem neuen Feininger-Museum in Quedlinburg.
«du» zeigt die Bilder, die 50 Jahre unter Verschluss waren, zum erstenmal in Europa und weist auf Aspekte des Falles hin, die bisher wenig beachtet wurden.

Preise inkl. Porto	Inland	Ausland	BRD	Österr.
Einzelheft	sFr. 10.–	sFr. 12.–	DM 14.–	öS 98.–
Halbjahr	sFr. 49.–	–	–	–
Jahr	sFr. 90.–	sFr. 105.–	DM 120.–	öS 935.–

Jahresabonnemente werden auf Wunsch auch eingeschrieben (ca. Fr. 15.– Zuschlag) oder per Luftpost zugestellt (mit Zuschlag je nach Bestimmungsland).

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist ohne Zuschlag mit englischer Zusammenfassung erhältlich.

Legen Sie Ihrem Auftrag einen Bankscheck bei oder notieren Sie Ihre Bestellung auf der Rückseite des Postschecks.

Bezugsquelle:

«du»-Verlag, Conzett + Huber AG,
Postfach, CH-8048 Zürich
Telefon 01 / 492 25 00 Telex 822371 cohu ch

Schweizerisches Postscheckkonto:
«du»-Verlag, Zürich, 80 – 3790

Banken: Schweizerische Kreditanstalt, Filiale Aussersihl, Kontokorrent 506920-11, CH-8021 Zürich

Deutsche Bank AG, Filiale 100, Konto Nr. 080/5143, D-6000 Frankfurt a/M 6

Creditanstalt-Bankverein, Filiale Schottengasse Bankkonto 0015-53544/00, A-1011 Wien

Weitere Bezugsmöglichkeiten:

Afrika: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt

Argentinien: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires

Australien: Universal Publications, 45–47 Walker Street, North Sydney/N. S. W.

Belgien: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen

Chile: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago

Dänemark: Danske Boghandleres, Bogimport A/S, Herlev Hovegade 199, DK-2730 Herlev

Deutschland: W. E. Saarbach GmbH, Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1

England: Barmerlea Book Sales Ltd., 64 Cricklewood Broadway, GB-London NW2 3EP

Finnland: Akateeminen Kiriakauppa, BP 10128, Helsinki 10 Rautakirja Oy, P. O. Box 1, SF-01641 Vantaa 64

Frankreich: Calligrammes, Librairie Allemande, 82 rue de Rennes, F-75006 Paris

Guatemala: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No 14, Capital Guatemala C. A.

Holland: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2–4, Amsterdam C

Israel: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv

Italien: Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano – A. I. D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione), Corso Italia 17, I-20122 Milano

Japan: Orion-Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo – The Tokodo Shoten Ltd. 7–6 Nihowbashi 1-chome, Chuo-ku, Tokyo 103, Japan

Luxemburg: Messageries Paul Kraus, 5 rue de Hollerich, Luxembourg-Gare

Mexiko: Libreria Internacional, Sonora 206, México 11, D. F.

Norwegen: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6

Österreich: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien

Portugal: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa

Schweden: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm – Wennergren-William AB, Fack. S-10425 Stockholm 30 – Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm – Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1

USA: Museum Books Inc., 6 West 37th Street, New York N.Y. 10018 – The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York. N.Y. 10013

Venezuela: Libreria Politécnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas

CHRISTIE'S
GENF

Bedeutende Frühjahrsauktionen
10.-15. Mai 1986

im Hotel Richemond



Zürcher-Porzellan-Teeservice, bemalt von Johann Daffinger, blaue Z-Marke, um 1770, aus der Sammlung Nyffeler.

Porzellanversteigerung: Montag, den 12. Mai 1986

Anfragen: Hugo Morley-Fletcher, London (441) 839 90 60



Christie's International AG
Steinwiesplatz
8032 Zürich
Tel. (01) 69 05 05

Christie's International S.A.
8 Place de la Taconnerie
1204 Genf
Tel. (022) 28 25 44

Christie, Manson & Woods KG
Inselstrasse 15
D-4000 Düsseldorf 30
Tel. (49211) 498 29 86



Der neue Klassiker

Christofle

Orfèvre à Paris

615

Dokumentation: Christofle, 2034 Peseux/NE